SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE KUNST FÜR ALLE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRITZ SCHWARTZ

ACHTUNDZWANZIGSTER JAHRGANG

1912—1913

MÜNCHEN 1913

F. BRUCKMANN A. G.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

KOENIGLICHES KUNSTGEWERBE-MUSEUM
BIBLIOTHEK
BERLIN

Druck von F. Bruckmann A. G., München

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

INHALTS-VERZEICHNIS

I. Text

Größere Aufsätze

Seite

Aus Briefen von Karl Stauffer-Bern . 103

Bender, Ewald. Der Bildhauer Richard Engelmann 158
Biermann, Dr. Georg. Aufgaben der Kunstgeschichte 58
— — Bernhard Hoetger 385
Nochmals das Bismarck-Nationaldenkmal 166
Board, Hermann. Aus der Großen Kunstausstellung Düsseldorf 1913 529
Braungart, Richard. Adolf Hengeler . 241

Deutsche Kunstausstellung Kassel 1913 525
Dobsky, Arthur. Kunst und Sozialpolitik 520

Ergänzungssteuer, Unterliegen wertvolle Kunstsammlungen der 285
Ettinger, P. Konstantin Somoff . . . 145

Fechter, P. Delacroix der Schriftsteller 568
Folnesics, J. Wiener Frühjahrsausstellungen 409
Fortlage, Arnold. Die Internationale Ausstellung des Sonderbunds in Köln 84
— — Kunst des 19. Jahrhunderts in Kölner Privatbesitz 176
— — George Minne 347
Freyer, Kurt. Das Folkwang-Museum zu Hagen i. W. 433

Gebhardt, Dr. Carl. Die Ausstellung klassischer französischer Malerei des 19. Jahrhunderts im Frankfurter Kunstverein 66
Glaser, Curt. Aus den Berliner Kunstsalons 94
— — Eröffnungsausstellung des Kunstsalons Paul Cassirer, Berlin 169
— — Die Winterausstellung der Berliner Secession 179
— — August Gaul 232
— — Berliner Ausstellungen 374
— — Die XXVI. Ausstellung der Berliner Secession 457
Gräff, Walther. Tschudis Schriften zur neueren Kunst 95
Große Berliner Kunstausstellung . . . 499

Haendcke, Berthold. Kulturgeschichtliche Grundlagen der deutschen Malerei 132. 153. 202. 270. 354
Hellwag, Fritz. Der Wettbewerb um das Bismarck-Nationaldenkmal in Bingerbrück 44
— — Wie ein plastisches Bildwerk entsteht 449
Herrmann, Paul. Von antiker Malerei 313

Katsch, Hermann. Meine Erinnerungen an Karl Stauffer und Wilhelm Schäfers Buch 225

Leipziger Jahresausstellung 1913 . . 494
Loeschmann, E. Der Künstlerbund Schlesien auf der Jahrhundertausstellung in Breslau 549
Lübbecke, Friedrich. Carl und Friedrich Ernst Morgenstern 209

Markus, S. Die XI. nationale Kunstausstellung der Schweiz in Neuenburg 119
— — Die Kunst der Zukunft 541
Michel, Wilhelm. Die Erschließung der Kunst 80

Seite
Michel, Wilhelm. Edmund Dulac . . . 97
— — Gaston La Touche 289
— — Lucien Simon 361
Münchner und Wiener Ausstellungen 286

Ostini, Fritz von. Hanns Pellar . . . 114

Pauli, Gustav. Max Liebermann . . . 217
Paulus, Adolf. Zwanzig Jahre Münchner Secession: I. Die geschichtliche Entwicklung 326

Rohe, M. K. Bewegungen in der neueren Malerei und ihre Aussichten 292
— — Pablo Picasso 377
Rößler, Arthur. Rudolf Alt 106

Schmid, M. Das Bismarckdenkmal am Rhein 142
Schumann, Paul. Die monumental-dekorative Malerei auf der Großen Kunstausstellung Dresden 1912 25
Schwind und München 14
Selle, Karl Friedrich. Richard Pietzsch 306
Stauffer-Bern, Aus Briefen von 103
Storck, Dr. Willy F. Die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Mannheim 1913 481

Tafel, Hermann. Die Große Kunstausstellung in Stuttgart 505
Thodes Michelangelo-Werk 372
Tietze, Hans. Die Oesterreichische Staatsgalerie 49
— — Franz Barwig 280
— — Cézanne und Hodler 365

Ubell, Hermann. Anton Hanak . . . 73
Unterliegen wertvolle Kunstsammlungen der Ergänzungssteuer 285

Voegtli, Julius. Zur Tragik in Stauffers Dasein 279

Wanscher, Wilhelm. Die Wandgemälde von Joakim Skovgaard im Dome zu Viborg 181
Weixlgärtner, Arpad. Rudolf Jettmar 121
Wingen, Baurat A. Wilhelm Leibl. Erinnerungen und Briefe 398
Wolf, Georg Jakob. Die Winterausstellung der Münchner Secession . . . 193
— — Ausstellung der »Luitpoldgruppe« im Münchner Kunstverein 265
— — Zwanzig Jahre Münchner Secession: II. Die künstlerische Bedeutung . . . 333
— — Die Frühjahrsausstellung der Münchner Secession 337
Wolter, Franz. Fritz August von Kaulbach 1
— — Die XI. Internationale Kunstausstellung im Münchner Glaspalast . . 553

Zimmermann, Alfred. Ein Brief über Maler und Malerei 252

Namen-Verzeichnis

Achenbach, Andreas 176
Achenbach Oswald 176
Albiker, Karl 493
Albitz, Richard 426
Alt, Rudolf von 52. 106. 190
Altherr, H. 488. 512. 516

Seite
Aman-Jean, E. 556
Amberg, Adolf 180
Amiet, Cuno 41. 120. 428
Amort, V. 430
Andri, F. 554
Angermeyer, Hermann 536
Antengruber, Hans 346. 430
Arndt, F. G. 178
Arnoldt, Hans 360
Ascher, Ernst 484

Bachrach-Barée, Emanuel 267
Baldin, Hermann 191
Baluschek, Hans 180
Bantzer, Karl 526
Baer, Fritz 266. 56
Barlach, Ernst 93. 180. 470
Bartels, Wera von 268
Bartholomé, A. 57
Barwig, Franz 280. 420
Baschny, Emanuel 424
Bauer, Leo 516
Bäuerle, Karl 72
Baumberger, Otto 120
Baur, Albert 536
Bauriedl, Otto 337
Bayros, F. von 376
Becker-Gundahl, C. J. 510
Beckmann, Max 180. 264. 464. 466. 484
Bednorz, Robert 549
Beecke, Heinrich 488
Behn, Fritz 72. 492
Behrens, Peter 444
Benczur, G. 560
Beringer, Max 344
Berlit, Rüdiger 484
Bermejo-Sobera, J. 557
Berneis, Benno 466
Besnard, A. 556
Biéler, Ernest 191
Bilbao, G. 557
Billing, H. 492
Björck, O. 561
Blanche, J. 556
Blanchet, Alexandre 120
Blauensteiner, Leopold 426
Bleeker, Bernhard 72
Bloos, Richard 342
Bochmann d. J., Gregor von 540
Bock, A. 553
Böcklin, Arnold 54. 178. 189. 438
Bode, Wilhelm 120
Boehle, Fritz 38
Bohnenberger, Th. 561
Bolens, Ernst 120
Bondy, Walter 264. 466
Bonnard, Pierre 90
Boß, Eduard 38. 120. 497
Boudin, E. L. 70
Bourdelle, E. 518
Boyer, Otto 427
Bracht, Eugen 20. 176
Brasch, Hans 488
Braune, Heinz 240
Bredow, G. A. 518
Breithut, Peter 288
Breitner, Josef 420
Bretz, Julius 92
Breyer, Robert 482. 516
Brinckmann, Dr. 360
Brockhusen, Theo von . . . 214. 469. 482
Bruch, Hans 480
Brühlmann, Hans 92
Brüne, Heinrich 267. 562
Brunner, Ferdinand 424
Bühler, Adolf 38

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Seite
Buisman, H. 557
Burger, Fritz 120
Burger-Mühlfeld 346
Bürgers, Felix 340
Buri, Max 38. 120. 561
Busch, A. 550
Busch, G. 553
Buscher, Clemens 540

Cairati, G. 556
Calame, Alexandre 176
Cardinaux, E. 120
Caspar, Karl 41. 346. 482. 488. 512. 566
Caspar-Filser, M. 340
Caspari, Walter 552
Cézanne, Paul 57. 70. 88. 300. 365. 440. 469
Chicharro, E. 556
Christophe, Franz 180
Ciardi, B. 556
Cissarz, J. V. 518
Clarenbach, Max 482
Claudius, W. 562
Claus, Wilhelm 484
Corde, Walther 532
Corinth, Lovis 40. 72. 94. 179. 263. 468. 481. 519
Corot, J. B. C. 70. 178
Coßmann, Alfred 426
Courbet, G. 70. 178
Croß, H. E. 470
Csikász, J. 553
Cucuel, Edward 344

Daubigny, C. F. 70. 178
Daumier, Honoré 56. 68. 72. 180. 438
Degas, Edgar 70
Deger, Ernst 177
Degner, Artur 180
Delacroix, Eugène 68. 178. 568
Denis, Maurice 41. 90
Dettmann, Ludwig 360
Deusser, A. 89. 92. 488. 536
Diaz, N. 178
Dietze, E. R. 484
Diez, Julius 562
Diez, Robert 44
Dill, Ludwig 190. 500
Dillinger, K. 488
Dongen, Kees van 428
Dörnhöffer, Friedrich 49
Dreher, Richard 484
Drück, H. 516
Ducas, H. G. 560
Dulac, Edmund 97
Durm, L. 566

Eberhard, H. 512
Eberz, J. 512
Eck, Ernst 413
Eckener, A. 516
Edlbacher, Theodor 426
Egger-Lienz, Albin 30. 212. 500
Ehrenberg, Paul 268
Eichhorst, Franz 343
Eisengräber, Felix 267
Elster, Toni 267
Engelmann, Richard 158. 384. 432
Erbslöh, Adolf 462
Erler, Fritz 549
Esser, Theodor 340
Exter, Julius 267. 562
Eysen, L. 178

Faistauer, Toni 263
Fantin-Latour, N. 70
Faure, Amandus 514
Fehrle, W. 518
Feigl, 375
Feigler, Fritz 538
Feldbauer, Max 496
Fenner-Behmer, Hermann 288
Fényes, Adolf 189
Ferenczy, K. 560
Feuerbach, A. 178. 438
Fjaestad, G. A. 560
Filla, 263
de Fiori, Ernesto 474
Flad, Georg 480
Floßmann, Josef 201
Fraenkel, Walter 288
Fraenkel-Hahn, Luise 190
Franck, Ph. 566
Freyhold, K. F. von 464
Friedländer, Max J. 120
Friedrich, Otto 412
Funck, Theodor 538

Seite
Gallén, Axel 41
Gallhof, Wilhelm 342
Ganß, Georg 343
Gärtner, Fritz 346
Gauguin, P. 86. 178. 440
Gaukel, H. 516
Gaul, August 180. 232. 470
Gebhardt, Eduard von 38. 500
Geiger, Ernst 120
Geiger, Willi 180. 186. 346
Gerhard, E. 562
Géricault, Th. 68
Gerstel, Wilhelm 493
Giacometti, Giovanni 428
Gies, Ludwig 346
Göbel, H. 482
van Gogh, Vincent 56. 70. 85. 95. 438. 469
Gollob, Heinrich 288
Goossens, Josse 536. 566
Gorter, A. M. 557
Gosen, Th. von 549
Greco 89
Gref, F. H. 518
Gregoritsch, A. 561
Grethe, Carlos 482. 514
Grigorescu, U. 558
Groll jr., Th. 360
Grom-Rottmayer, Hermann 410
Groß, Richard 72
Großmann, Rudolf 180, 468
Guigou, Paul 178
Gulbransson, O. 180. 346
Gundelach, Karl 120
Gußmann, Otto 29. 516
Guys, C. 70. 178

Haas, Hermann 72
Habermann, H. von 447. 482. 562
Habich, Ludwig 518
Hagemann, Oskar H. 94
Hagemeister, Karl 214
Hahn, H. 526
Haider, Karl 141
Haller, H. 93. 474
Hammer, H. 562
Hammer, Victor 413
Hanak, Anton 44. 73. 414
Hanner, Hans 30
Hanusch, Karl 550
Harlfinger, Richard 410
Harrach, H. A., Graf von 549
Harta, F. A. 287
Hasenclever, J. P. 177
Haßlwander, Josef 190
Haug, Robert von 512
Hausmann, F. C. 178
Hayek, Hans von 340
Heckel, Erich 92. 462. 490
Heckendorf, Franz 484
Heer, August 268
Heider, Hans 267. 562
Heimig, Walter 536
Heine, Th. Th. 180. 447
Hengeler, Adolf 241. 519. 566
Hergarden, Bernhard 538
Hermanns, Heinrich 539
Herterich, Ludwig 510. 566
Heß, Julius 496
Hettner, Otto 40. 466
Heuser, Heinrich 464
Hildebrand, Adolf von 72. 526
Hildenbrand, Adolf 488
Hirth du Frênes, Rudolf 178
Hodler, Ferdinand 30. 34. 92. 120. 178. 365. 428. 442. 490. 497. 561
Hofer, Karl 180
Höfer, Alexander 44
Höffler, Josef 493
Hofmann, Ludwig von 30. 500
Hofner, J. B. 519
Hofner, Otto 418
Hoguet, Charles 176
Hölzel, Adolf 41. 482. 510. 512. 518
Hommel, Conrad 343
Hörmann, Th. von 52
Horn, Carl 268
Hoetger, B. 346. 385. 492
Hout, Oskar van 343
Howard, Wil 484
Huber, Hermann 186. 466
Hübner, Ulrich 482

Jank, Angelo 566
Janssen, Carl 540
Janssen, Ulfert 518

Seite
Jarocki, Wladislaw 412
Jeanneret, Gustave 120
Jettel, E. 52
Jettmar, Rudolf 121. 409
Joanowitch, Paul 422
Jourdain, Francis 94
Isepp, Sebastian 413
Israëls, Josef 95
Jungwirth, Josef 420

Kalckreuth, Leopold von 213. 481
Kampf, Eugen 539
Kardorff, Konrad von 482
Kars, Georg 263
Kasasian, J. 560
Kasimir, Luigi 426
Katz, Leo 263
Kaufmann, Hugo 452
Kaulbach, F. A. von 1
Kaulbach, W. von 177
Keller, Albert von 38. 562
Keller, Friedrich 510. 514
Kellner, Josef 288
Kern, Dr. G. J. 384
Kern, M. 561
Khnopff, F. 558
Kiederich, Franz 536
Kirchbach, Frank 500
Kirchner, E. L. 92. 462
Klein, Cesar 214
Klemm, Walther 288
Klimsch, Fritz 501
Klimt, Gustav 53. 490. 554
Klinger, Max 41. 54. 498
Knaffl-Granström, Edith von 190
Knappitsch, Fr. von 263
Knaus, Ludwig 177. 500
Knirr, Heinrich 414
Knöbel, Robert 267
Kobell, Jan d. Ä. 177
Koch, J. A. 176
Köhler, August 514
Koekkoek, B. C. 177
König, Leo von 500
König, Richard 44
Kötschau, Karl 120. 431
Kohlschein, Hans 534
Kokoschka, Oskar 263. 464
Kolb, Alois 346. 418
Kolbe, Georg 474
Krämer, Johann Viktor 413
Krausz, Viktor 424
Krayn, Hugo 490
Kreis, Wilhelm 142
Krobshofer, Oswald von 414
Kruis, Ferdinand 413
Kubista, 214
Kuehl, Gotthardt 482
Kuithan, Erich 41
Kunz, F. 562
Küstner, K. 561

Lambert, André 516
Lammert, Eduard 340
Landenberger, Chr. 510. 518
Lang, Alb. 551
Lang, Fritz 516
Lange, Artur 44
Langer, Richard 474
Lanzinger, Hubert 412
Laermans, E. 558
Larsen, J. 560
Larsson, Karl 40
Larwin, Hans 420
Lasch, Hermann 539
Laske, Oskar 426. 554
La Touche, Gaston 289. 552. 556
Lauweriks, J. L. M. 444
Lauxmann, Th. 514
Lebrecht, G. 518
Lederer Hugo 42, 57. 142
Le Fauconnier 375. 440
Legler, Wilhelm 413
Lehmann, W. L. 337
Lehmbruck, W. 93. 180. 474. 492
Leibl, Wilhelm 178. 398. 469. 500
Leitner, Thomas 426
Lemcke, Karl 384
Lenbach, F. von 178
Lépaulle, Guilleaume 178
Lessing, C. F. 176
Lessing, Otto 191
Liebenwein, Maximilian 412
Liebermann, Max 178. 179. 217, 469. 481. 519
Liesegang, Hellmut 539

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Seite
Lietzmann, Hans 266
Lilien, E. M. 189
Lipsius, Konstantin 501
Lörcher, Alfred 492
Lucas, E. 557
Luksch, Richard 493

Macke, Aug. 497
Maillol, A. 93. 444
Makart, Hans 52. 177
Malczewski, J. 54
Mancini, A. 556
Manes, Josef 428
Manet, Édouard 56. 70. 438
Marc, Franz 375
Marcel, Henri 384
Marées, Hans von 286
Marxer, Alfred 268
Mastenbroek, J. H. 557
Matejko, Jan 54
Matisse, Henri 90. 95. 440. 461
May, Heinz 538
Mayer-Franken, G. 561
Meid, Hans 180
Meissonier, J. L. E. 178
Melzer, Moritz 214. 496
Menzel, Adolf von 178. 500
Metzner, Franz 44. 57
Meulen, Fr. P. ter 557
Meunier, Konstantin 444
Mewes, O. 484
Meyer, Stadtbaurat 502
Michel, Professor 501
Miller, F. v. 553
Minne, G. 93. 347. 418. 444. 518
Mißbach, Paul 120
Mißfeld, Heinrich 96
Molfenter, H. 514. 518
Moll, Oskar 462
Monet, Claude 56. 70
Monnickendam, M. 557
Monticelli, A. 70
Moor, Henrik 267
Morgenstern, Carl 176. 209
Morgenstern, Friedrich Ernst 209
Morgner, Wilh. 214
Mosler-Pallenberg, Heinrich 178
Müller, Erich 288
Müller, Hans 190
Müller, Heinz 540
Müller, Martin 549
Müller, Richard 346
Müller-Gräfe, Ernst 40
Müllner, Josef 418
Munch, Edvard 72. 89. 95. 180. 212
Münter, G. 428
Münzer, Adolf 538

Nadelmann 376
Neresheimer, Paul 346
Neumann, Max 488. 496
Neuville, Alphonse de 178
Nikisch, Alfred 550
Nißl, Rudolf 340
Nolde, Emil 442
Nowak, Anton 413

Ohmann, Friedrich 190
Olde, Hans 526
Olivero, M. 556
O'Lynch of Town, Karl 426
Ophey, Walter 539
Oppenheimer, Max 465
Orlik, Emil 40
Oestermann, B. 560
Oestermann, E. 561
Oßwald, E. 268
Oßwald, Fritz 120
Osthaus, Karl Ernst 433

Pampel, Heinrich 268
Pankok, B. 516
Partikel, Alfred 484
Pascin, Julius 180. 468
Pautsch, Friedrich 549
Pechstein, Max 95. 180. 462. 488
te Peerdt, Ernst 178
Pellar, Hanns 114
Penner, Otto 214
Perks, Paul 29
Perlmutter, J. 560
Peters, Hermann 538
Petiti, F. 556
Pettenkofen, A. von 52. 176
Petuel, Rudolf 268
Philipp, Karl 418

Seite
Picasso, Pablo 89. 287. 294. 377
Pietzsch, Richard 306. 340. 566
Pinkas, Sobeslav 428
Pissarro, Camille 56. 70
Plontke, Paul 550
Poetzelberger, Robert 516
Pollak, Max 430
Preisler, J. 554
Prell, Hermann 41
Purkyne, Karl 428
Purrmann, Hans 462
Putz, Leo 496
Putz, Ludwig 562

Raffaelli, J. F. 556
Rahl, Carl 190
Rahm, Samuel 178
Rappaport, Max 484
Reich, Martha 343
Reid, George 288
Reiners, J. 178
Reinhardt, Franz 342
Reiser, Karl 344
Reiß, H. 518
Renoir, P. A. 56. 70. 438. 470
Reusing, Fritz 538
Ribarz, R. 52
Richter, Klaus 464
Richter, 214
Ring, L. A. 560
Ritzenhofen, Hubert 538
Robert, Théophile 120
Rodin Auguste 44. 57. 444. 518
Rodriguez-Acosta, J. M. 556
Rohlfs, Christian 442
Romako, A. 52. 216
Rombeaux, E. 518
Rösler, Waldemar 466, 484
Rößler, Paul 29
Romero de Torres, J. 557
Rottmanner, Alfred 268
Rousseau, Théodore 178
Roux, Oswald 413
Rumpler, F. 52. 554

Salaverria, E. 557
Samberger, Leo 197. 562
Sandoz, Marcel 191
Sandreuter, Hans 502
Sartorio, A. 556
Sautter, Hans 526
Schadow, Gottfr. von 177
Schaefer, Hans 418
Scharff, E. 488
Scherb-Brabbée, Anna 288
Scheuerer, Julius 384
Scheuren, C. 176
Schickhardt, K. 518
Schiele, Egon 287
Schindler, E. J. 52
Schindler, Th. 488
Schirmer, J. W. 176
Schleich, Eduard 176
Schmid, Albert 120
Schmid-Reutte, L. 500
Schmidt, Alfred 516
Schmidt, Reinhold 516
Schmidt-Rottluff, K. 462
Schmitz-Pleis, Carl 538
Schmoll von Eisenwerth, K. 516
Schmurr, Wilhelm 538
Schnackenberg, Walter 268. 562
Schnell, Leo 288
Schomann, Willy 288
Schönnenbeck, Adolf 538
Schrader, Julius 177
Schrader-Velgen, C. H. 566
Schram, A. H. 422
Schramm-Zittau, R. 566
Schreuer, Wilhelm 538
Schuch, Karl 52. 94. 120. 178
Schück, Anton 430
Schult, Johann 342
Schulz, Karl 29
Schulz, P. 549
Schüz, Friedrich 538
Schüz, Hans 538
Schwaiger, Hans 216
Schwalbach, Karl 344. 488. 566
Schwind, M. von 14. 50
Segantini, Giovanni 54. 178
Seidl, Emanuel von 446
Seifert, Anna Karoline 288
Seifert, Viktor Heinrich 72
Seliger, Max 38
Selvatico, L. 556

Seite
Senglaub, A. 516
Senn, Traugott 120
Seuffert, Robert 536
Seurat, George 470
Simm, Franz 480
Simon, Lucien 361. 556
Sisley, Alfred 70
Skarbina, Franz 500
Skovgaard, Joakim 181
Slevogt, Max 94. 468. 481. 519
Sohn, C. 177. 375
Sohn-Rethel, Otto 538
Soldenhoff, Alexander 488
Somoff, Konstantin 145
Sopher, Bernhard 540
Speyer, Chr. 514
Spiro, Eugen 484
Stadler, Toni 240. 482
Staeger, Ferdinand 180
Stauffer-Bern, Karl 103. 225. 279. 500
Steger, Milly 493
Stein, Helene 288
Steiner, Hans 464
Steinle, Ed. von 177
Steinmetz, Beppo 268. 562
Stemolak, Karl 418
Stephani, Erich 492
Steriadi, J. 558
Sterl, Robert 482
Stern, Max 536
Sterrer, K. 554
Stiefel, Eduard 38. 120
Stoitzner, Josef 413
Stoitzner, Konstantin d. Ä. 214
Strandberg, G. 561
Straßer, Artur 420
Strathmann, Carl 446
Strobentz, F. 560
Stuck, Franz von 30. 519. 562
Sturmhövel, Bernhard 432
Stursa, Jan 57. 553
Svabinsky, M. 554
Szinyei-Merse. P. 560

Terlémézian, P. 560
Thaulow, F. 560
Thiemann, Carl 346
Thoma, Hans 38. 178. 482. 500
Thomann, Adolf 340. 561
Thöny, Wilhelm 288
Thor, W. 561
Thorn-Prikker, J. 92. 376. 442
Thuma, Fr. 518
Tischbein, W. 176
Tooby, Charles 340. 519
Toulouse-Lautrec, Henry de 72
Trieb, Aloys 534
Trübner, Wilhelm 94. 438. 468. 482. 500
Tschudi, Hugo von 95
Tuaillon, Louis 428. 470

Uhde, Fritz von 94. 500
Uhl, Josef 346
Ullmann, Josef 426
Unold, M. 566

Vallet, Ed. 120
Van Hout, Oskar 343
Vautier, Benjamin 178
Velde, Henry van de 444
Verona, A. 558
Vinnen, C. 566
Vocke 549
Vogel, Julius 72
Voigt, F. W. 550
Volz, Wilhelm 30
Vuillard, Edouard 90

Wadere, Heinrich 431
Waldmüller, F. G. 50
Walser, Karl 468
Walther, Adolf Wilhelm 432
Weise, Robert 516
Weisgerber, Albert 482. 488
Weiß, E. R. 40
Welti, Albert 120
Wenckebach, L. W. R. 557
Wentorf, C. 560
Werefkin, Marianne von 287
Werner, Anton von 500
Westendorp, Fritz 539
Wieland, Hans Beat 340. 561
Wieschebrink, Heinrich 177
Wildt, A. 553
Wilfert, K. 553
Windhager, Franz 190

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Seite
Winternitz, Richard 340. 562
Wislicenus, Max 550
Wolff, Eugen 340
Wollek, Karl 418
Würtenberger, Ernst 38. 120
Würthle, Julie 288
Wyczolkowski, L. v. 554

Zacharias, David 536
Zdrazila, Adolf 414
Zeitler, J. 518
Zelezny, Franz 420
Zeller, Magnus 464
Zemplényi, T. 560
Zimmermann, Alfred 252
Zimmermann, Ernst, 267
Zubiaurre, V. de 557
Zuloaga, Ignacio 41. 193

Orts-Verzeichnis

Berlin. Ausstellung »Stätten der Arbeit« 71
— Ausstellung des »Sturm« 71. 214. 374
— Aus den Berliner Kunstsalons 94
— Eröffnungsausstellung des Kunstsalons Paul Cassirer 169
— Die Winterausstellung der Berliner Secession 179
— Juryfreie Kunstschau 186
— Berliner Ausstellungen 263
— Lovis Corinth Ausstellung 263
— XXVI. Ausstellung der Secession 457
— Der Konflikt in der Secession 474
— Große Berliner Kunstausstellung 499
— Künstlerhaus 376
— Kupferstichkabinett 72
— Graphisches Kabinett 72
— Kunstsalon Cassirer 70. 72. 169 212. 263. 374
— Kunstsalon Gurlitt 94. 186. 374
— Hohenzollern-Kunstgewerbehaus 376
— Kunstsalon Keller & Reiner 212. 376
— J. B. Neumann 375
— Kunstsalon Schulte 71. 94. 214
— Secession 70. 179. 457. 474
Bingen. Der Wettbewerb um das Bismarck-Nationaldenkmal 44
— Das Bismarckdenkmal am Rhein 142
— Nochmals das Bismarck-Nationaldenkmal 166
Breslau. Der Künstlerbund Schlesien auf der Jahrhundertausstellung 549
Budapest. Kollektivausstellung Adolf Fényes 189
— Ernst-Museum 189
— Salon »Könyves Kálmán« 189
— Künstlerhaus 187
— Nationalsalon 189
— Sonderbund 189

Chemnitz. Museum 189

Darmstadt. Eugen Bracht-Ausstellung 20
— Freie Vereinigung Darmstädter Künstler 20
Dresden. Die monumental-dekorative Malerei auf der Großen Kunstausstellung 1912 25
— Gedenksäule f. Constantin Lipsius 501
— K. Gemäldegalerie 120
Düsseldorf. Nachlaßausstellung Otto Boyer 427
— Große Kunstausstellung 1913 529

Essen. »Die Industrie in der bildenden Kunst« 120

Frankfurt a. M. Ausstellung klass. franz. Malerei d. 19. Jahrh. i. Kunstverein 66

Hagen i. W. Das Folkwang-Museum 433
Hannover. Jobst Sackmann-Denkmal 120

Kassel. Die Deutsche Kunstausstellung 1913 525

Seite
Köln. Ausstellung des Sonderbundes 84
— Kunst des 19. Jahrhunderts in Kölner Privatbesitz 176
— Kunstverein 176
Königsberg. Ludwig Dettmanns Monumentalbilder 360
Krefeld. Kaiser Wilhelm-Museum 428

Leipzig. Jahresausstellung 1913 494

Mannheim. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes 481
München. Die Winterausstellung der Secession 193
— Das neue Direktorium der K. B. Staatsgalerien 240
— Ausstellung der „Luitpoldgruppe" im Münchner Kunstverein 265
— Die Frühjahrausstellung der Secession 337
— Das Richard Wagner-Denkmal 431
— Brakl's Kunsthaus 446
— Die XI Internationale Kunstausstellung im Glaspalast 553
— Graphische Sammlung 286
— Kunstverein 265
— Die Bayern 563
— Der Bund 561
— Münchner Künstlergenossenschaft 561
— Luitpoldgruppe 265. 562
— Moderne Galerie (H. Thannhauser) 286. 428
— Moderne Kunsthandlung (F. J. Brakl) 428. 446
— Neue Kunst (Hans Goltz) 428
— Der „Neue Kunstsalon" 287. 428
— Secession 72. 193. 326. 337. 562

Neuenburg. Die XI. nationale Kunstausstellung der Schweiz 119

Prag. Jubiläumsausstellung der „Umelecká Beseda" 428
— Frühjahrausstellung des Kunstvereins für Böhmen 430

Saarbrücken. Das Kriegerdenkmal von Fr. Klimsch 501
Stettin. Stadtmuseum 502
Stuttgart. Die Große Kunstausstellung 505

Viborg. Die Wandgemälde von Joakim Skovgaard im Dome 181

Wien. Der Kampf gegen den Hagenbund 20
— Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs 190
— Retrospektive Ausstellungen 190
— Ausstellung der Futuristen 216
— Porträt-Ausstellung im Volksheim 216
— Wiener Ausstellungen 262
— Wiener Frühjahrausstellungen 409
— Hagenbund 20
— Österreichischer Künstlerbund 214
— Künstlerhaus 189. 418
— Galerie Miethke 216. 262
— Salon Pisko 263
— Secession 190. 287. 409
— Österreichische Staatsgalerie 49

Zürich. Welti-Kabinett im Kunsthaus 120
— Ausstellung der „Société des Humoristes français" 191
— Hans Sandreuter-Nachlaß-Ausstellung 502
— Kunsthaus 120. 191. 502

Gedanken über Kunst

Bayersdorfer, Adolf 456
Böcklin, Arnold 284

Cornelius, P. von 78

Fromentin, Eugène 456

Seite
Grimm, Hermann 576

Hähnel, E. J. 456
Hildebrand, Adolf von 376
Hölderlin, Fr. 129

Lichtwark, Alfred 83
Liebermann, Max 129
Lukianos (Kynikos) 78

Mittelgriechisches Sprichwort 78

Schiller, Fr. von 129
Schwind, M. v. 576
Stauffer-Bern, Karl 278. 364
Stevens, Alfred 268
Stevenson, Alfred 129

Thoma, Hans 576

Wilde, Oscar 576

Literarische Anzeigen

Achenbach, Cäcilie. Oswald Achenbach in Kunst und Leben 552

Beringer, J. A. Emil Lugo 383
— — Badische Malerei im 19. Jahrhdt. 478
Burckhardt, Jakob. Geschichte der Renaissance in Italien. I 476

Eßwein, Hermann. Alfred Kubin 430
— — Leo Samberger 527

Golubew. Die Skizzenbücher des Jacopo Bellini. I 384
Graber, Hans. Schweizer Maler 477
Guttmann, Dr. A. Die Wirklichkeit und ihr künstlerisches Abbild 408

Haendcke, Berthold. Entwicklungsgeschichte der Stilarten 286

Kubin, A. Sansara 430

Lange, Konrad. Ueber den Zweck der Kunst 192
Lehmann, W. L. Albert Welti 479
Lichtwark, Alfred. Deutsche Königsstädte 168

Meier-Graefe, Julius. Hans von Marées 168
— — Wohin treiben wir 550
Michel, W. Max Oppenheimer 22
Model, J., und Springer, J. Der französische Farbenstich des 18. Jahrhdts. 408

Popp, Hermann. Die Architektur der Barock- und Rokokozeit in Deutschland und der Schweiz 479
Publikation 1912 des „Vereins für Originalradierung München" 408

Samberger, Leo. Das Werk des Künstlers in 107 Abbildungen 527
Scheffler, Karl. Die Nationalgalerie zu Berlin 24
Scherer, Valentin. Deutsche Museen 383
Schwedeler-Meyer, E. Gesammelte Schriften zur neueren Kunst von Hugo von Tschudi 95
Steinhausen, Wilhelm. Aus meinem Leben 528

Thode, Henry. Michelangelo und das Ende der Renaissance 372

Uhde-Bernays, Hermann. Feuerbach 550

Voigtländer, Emmy. Anselm Feuerbach 550
Voll, Karl. Entwicklungsgeschichte der Malerei in Einzeldarstellungen. I 285

Zils, W. Geistiges und künstlerisches München 480

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

II. Bilder

Seite

Ackermann, Otto. Strandwolken . . . 552
Albiker, Karl. Bewegung 489
Alt, Rudolf von. Alservorstadt 49
— — Der Stefansturm in Wien 52
— — Dürnstein 106
— — Selbstbildnis 106
— — Brückenturm auf der Kleinseite in Prag 107
— — Baumstudie aus dem Prater . . . 108
— — Die Domkirche S. Giusto in Triest 109
— — Verendeter Hirsch 109
— — Portal des Domes in Regensburg 110
— — Hof im Kastell in Trient 110
— — Der Neptunbrunnen am Domplatz in Trient 111
— — Bildnis 112
— — Aus Siena 113
Altherr, Heinrich. Resignation 491
— — Christus im Sturm 507
Andri, F. Holzschlag 66
Angermeyer, Hermann. Generalprobe 539
Antike Malereien . . . . 313—336

Bachrach-Barée, Emanuel. Oderstädtchen 271
Baer, Fritz. Gebirgslandschaft 265
Barlach, Ernst. Der Trinker 94
— — Spaziergänger 473
Barwig, Franz. Wanderer 280
— — Bildnis des Künstlers 280
— — Malaiischer Bär 281
— — Faungruppen 282/83
— — Rudolf von Habsburg 284
— — Truthahn 285
— — Dekorative Holzschnitzerei . . . 286
— — Kämpfender Steinbock 287
— — Mähnenschaf 288
Baschny, Emanuel. Nach dem Gewitter 424
Bauer, Leo. Modellpause 508
Baur, Albert. Fahnenjunker 529
Becker-Gundahl, K. J. Kreuzigung . . 517
Beckmann, Max. Bildnis der Familie Simms 459
— — Selbstbildnis 488
Beecke, Heinrich. Im Fenster 483
Behn, Fritz. Löwe 72
— — Negerweib von einem Panther überfallen 502
Beringer, Max. Schwäbische Bauern geg. 337
Berneis, Benno. Reiter am Meer . . . 476
Bezner, Max. Nach dem Bade 523
Blanche, J. E. Fräulein Karsavina im Feuervogel 571
Boccioni, Umberto. Das Lachen . . . 305
Bochmann d. J., Gregor von. Badende 549
Bock, Arthur. Diana mit Hunden . . 553
Böcklin, Arnold. Meeresidylle 63
— — Kinderreigen 434
Bohnenberger, Th. Tiroler Pferde im schweren Zug 567
Boß, Eduard. Steinhauergruppe . . . 33
Braune, Dr. H. Bildnis 240
Bredow, G. A. Stiermodell 520
Bretz, Julius. Haus mit Sonnenblumen 93
— — Garten 533
Brockhusen, Theo von. Havelbrücke bei Baumgartenbrück 477
Brüne, Heinrich. Studienkopf 267
— — Picknick im Walde . . . . geg. 553
Brunner, Ferdinand. Scheidender Tag 428
Bühler, Adolf. Christus 43
Bürgers, Felix. Winter 346
Buri, Max. Dampfschiffahrt 47
— — Musik 563
Busch, Georg. Begräbnis Christi . . . 560
Buscher, Clemens. Es zogen drei Bursche wohl über den Rhein 545

Casal, V. Die Quelle 566
Caspar, Carl. Jakob ringt mit dem Engel 493
— — Pietà 506
Cézanne, Paul. Stilleben 88
— — Felslandschaft 472
Chicharro, E. Schmerz 573
Cissarz, J. V. Komposition 527
Clarenbach, Max. Nebel und Tauwetter 534
Claudius, Wilhelm. Vorstadtgarten im Frühling 554
Claus, Emile. Die Ulmen am Kanal . 556
Corde, W. Pietà . . . . geg. 529
Corinth, Lovis. Golgatha . . . . geg. 32
— — Mythologische Szene 460
Coßmann, Alfred. Exlibris Arthur Graf 427
Courbet, Gustave. Kühe an der Tränke 176
Cucuel, Edward. Sekt 337

Daumier, Honoré. Sancho Pansa . . 62
— — Bacchantenzug 172
— — Ecce Homo 433
Delacroix, Eugène. Die Tränke . . . 171
Denis, Maurice. Madonna 446
De Saedeleer, V. Herbst 568
Dettmann, Ludwig. 1813. Die Erhebung des Volkes. — Yorcks Ansprache an die ostpreußischen Stände. — Kampf der Landwehr 359
Diez, Robert. Die Mutter 42
Dongen, Kees van. La Coiffure d'Anita 479
Dulac, Edmund. Illustration aus »Beauty and the Beast« 98
— — Illustration aus »The sleeping Beauty« 99
— — Illustration aus »Tausendundeine Nacht« 100
— — Illustration aus Andersens Märchen 101
— — Illustrat. aus Shakespeares »Sturm« 102
— — Illustration aus »Ritter Blaubart« 103/104
— — Vignette 105

Eck, Ernst. Dürnstein 417
Egger-Lienz, Albin. König Etzels Einzug zu seiner Hochzeit mit Kriemhilde in Wien 28/29
— — Hausbau 31
— — Am Tisch des Herrn . . . . geg. 40
— — Saal auf der Großen Ausstellung Dresden 1912 48
Ehrenberg, Paul. Sonniger Tag . . . 270
Eichhorst, Franz. Vesper im Korn . . 340
Eisengraeber, Felix. Stürmischer Herbsttag 275
Elster, Toni. Wald 278
Engelmann, Richard. Brunnenfigur im Stadtpark zu Görlitz 158
— — Bildnis des Künstlers 158
— — Figur vom Brunnen in Görlitz . . 159
— — Mädchen mit Schwamm 160
— — Die Schlafende (Detail) . . geg. 160
— — Die Braut 161
— — Schwestern 162
— — Die Trauernde 163
— — Brunnenanlage (Ruhende Frau) . 164
— — Ruhende Frau. Garten Gosling, Osnabrück 165
— — Die drei Grazien. Brunnengruppe 166
— — Die Schlummernde (Detail) . . . 167
— — Bei der Toilette 168
Erbslöh, Adolf. Weiblicher Akt . . . 464
Exter, Julius. Bildnis eines Geistlichen 268

Fehrle, Wilhelm. Magdalena 521
Feuerbach, Anselm. Orpheus und Eurydike 435
Fjaestad, G. A. Rauhreif gegen Sonne 565
Fiori, E. de. Jüngling 462
Floßmann, Josef. Heilige Cäcilie . . . 204
— — Kind mit Hund 204
— — Die Mutter 205
— — Saal mit der Kollektion Floßmann 206
— — Melete 206
— — Die kluge und die törichte Jungfrau 207
Friedrich, Otto. Aus dem Zyklus »Rhythmen« 415
Funck, Theodor. Mädchenakt 532

Gallén-Kallela, Axel. Hausbau . . . 37
— — Die Sampoverteidiger 38
Gallhof, Wilhelm. Die Korallenkette . 342
Gauguin, Paul. Der Ruf 87
— — Contes Barbares 441
Gaul, August. Eselreiter . . . . geg. 169
— — Panther mit Putte 232
— — Brunnen mit Pinguinen . . geg. 232
— — Gänse 233
— — Junger Löwe 234
— — Entenbrunnen in Charlottenburg 235
— — Löwe 236
— — Adler 237
— — Junge Bären 238
— — Strauß 239
— — Liegender Panther 463
Géricault, Théodore. Kürassier 173
Gerstel, Wilhelm. Sitzende 95
Gogh, Vincent van. Selbstbildnis . . 84
Gogh, Vincent van. Eisenbahnbrücke . 85
— — Der Irrenwärter 86
— — Bildnis eines Jünglings 440
— — Gebirgslandschaft 465
Goossens, Josse. Ein Sonntag beim Schützenstand 547
Greco. Der heilige Johannes 89
Gref, F. H. Frau mit Kind 528
Großmann, Rudolf. Straßenbild . . . 465
Gußmann, Otto. Einzug in Jerusalem . 25

Habich, Ludwig. Betender Knabe . . 511
Haller, Hermann. Kauernder Jüngling 469
Hambüchen, Wilhelm. Dämmerung . 551
Hammer, Viktor. Damenbildnis . . . 418
Hanak, Anton. Der Gigant . . geg. 73
— — Anton Hanak vor seiner Statue „Sphinx" 73
— — Kopf des Giganten 74
— — Weiblicher Torso 75
— — Abschied 76
— — Brunnen, „Das Kind über dem Alltag" 77
— — Kopf der „Ewigkeit" 78
— — Jünglingstorso 79
— — Das Mädchen 80
— — Die Ewigkeit . . . . geg. 80
— — Studie zum Giganten 81
— — Die Erhebung 82
— — Karyatide 83
Harlfinger, Richard. Weite 414
Haug, Robert von. Im Feld 519
Heckel, E. L. Sterbender Pierrot . . . 478
Heckendorf, Franz. Brücke 487
Heider, Hans. Schneelandschaft . . . 266
Hengeler, Adolf. Auf der Terrasse geg. 241
— — Bildnis des Künstlers 241
— — Putto 242
— — Der Maler 243
— — Bildnis 244
— — Chiemseelandschaft 245
— — Spaziergang 246
— — Hohenaschau 247
— — Die Erinnyen 248
— — Sommertag 249
— — Am Hügel 250
— — Mädchen mit Putten 251
— — Fränkische Landschaft 252
— — Der Bauer 253
— — Der Bau des Domes in Freising . 254
— — Kaiser Heinrich II 255
— — St. Korbinian 255
— — Der Domberg in Freising 256
— — Porträt 257
— — Entwurf für ländliche Fassadenmalerei 258. 259
— — Zeichnungen aus den „Fliegenden Blättern" 260. 261. 262. 263
Hergarden, Bernhard. Akt 540
Hettner, Otto. Niobiden 472
Heuser, Heinrich. Die Wolke 490
Hodler, Ferdinand. Der Rückzug bei Marignano . . . . geg. 25
— — Abendruhe 32
— — Frühling . . . . geg. 433
— — Damenbildnis 475
Hofmann, Ludwig von. Die Ruderer 30
— — Gelbe Segel 35
— — Fünf Frauen 484
Hölzel, Adolf. Anbetung 513
— — Nach Sturm und Regen 526
Hörmann, Th. von. Znaim im Winter 56
Horn, Carl. Beim Auskleiden 277
Hoetger, Bernhard. Weibl. Kopf geg. 385
— — Bildnis des Künstlers 385
— — Bildnis-Statue. Frau S. 386
— — Frau mit Schale 387
— — Torso (Studie zum Gerechtigkeitsbrunnen) 388
— — Sehnsucht 389
— — Weiblicher Kopf (Maske) 391
— — Badende 392
— — Mädchen mit Krug 393
— — Leopard 394
— — Silberlöwe 395
— — Tanz (Relief) 396
— — Gerechtigkeitsbrunnen in Elberfeld 397
— — Brunnenfigur 398
— — Jugend 399
— — Weibliche Büste 400
— — Weiblicher Torso . . . . . geg. 400
— — Herbst (Zeichnung) 401

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Seite

Hoetger, Bernhard. Entwurf für eine Marmor-Plastik . . . 403
— — Dämmerung . . . 404
— — Weiblicher Torso . . . 405
— — Weiblicher Torso . . . 406
— — Jüngling . . . 407
Huber, Hermann. Araberin . . . 470

Isepp, Sebastian. Flußufer . . . 410

Janssen, Ulfert. Weibliche Büste . . 522
Jarocki, Wladislaw. Huzulen. Fragment 412
Jettel, E. Gänseteich . . . 57
Jettmar, Rudolf. Am Wege . . . geg. 121
— — Unheimlicher Ort . . . 121
— — Bildnis des Künstlers . . . 121
— — Bergsee . . . 122
— — Bau der Höllenbrücke . . . 123
— — Der Hochwald . . . 124
— — Die alte Mühle . . . geg. 124
— — Drachenkampf . . . 125
— — Felsenlandschaft . . . 126
— — Abendläuten . . . 127
— — Der Zug durchs Rote Meer . . . 128
— — Phantasie . . . 129
— — Hausbau . . . 130
— — Bau einer Kirche . . . 130
— — Der Sturm . . . 131
— — Abendlandschaft . . . 132
— — Jugend und Alter . . . 133
— — Die Zeit . . . 134
— — Die Versuchung . . . 135
— — Aktstudien zu den »Hesperiden« . 136
— — Die Hesperiden . . . 137
— — Herkules erschlägt die Lernäische Hydra . . . 138
— — Herkules erlegt die Stymphaliden 139
— — Skizze zum Gobelin »Ausgießung des Hl. Geistes« I . . . 140
— — Skizze zum Gobelin »Ausgießung des Hl. Geistes« II . . . 141
— — Geier . . . 142
— — Die Türme des Trotzes . . . 411
Joanowitch, Paul. Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen . . . 421
Junghanns, Julius Paul. Weidevieh . 535

Kalckreuth, L. von. Herrenbildnis . . 458
Kampf, Eugen. Dorfweg . . . 546
Kardorff, Konrad von. Bildnis Tilla Durieux . . . 498
Kaufmann, Hugo. Faune . . . 451
Kaulbach, F. A. von. Amor mit Tagebuch . . . geg. 1
— — Selbstbildnis . . . 1
— — Kinderbildnis . . . 2
— — Bildnis der Prinzessin Rupprecht von Bayern . . . 3
— — Die Tänzerin Guerrero . . . 4
— — Bildnis . . . geg. 4
— — Kinderbildnis . . . 5
— — Landschaft . . . 6
— — Hilde und Hedda . . . 7
— — Skizze für eine Wanddekoration . 8
— — Hilde . . . 8
— — Zeichnung . . . geg. 8
— — Geraldine Farrar . . . 9
— — Bildnis von Fräulein E. H. . . . 10
— — Bildnis der Gräfin Berchem . . . 11
— — Kinderbildnis . . . 12
— — Herbstfest (Skizze) . . . geg. 12
— — Die alte Schützenliesl . . . 13
— — Landschaft . . . 14
— — Skizze . . . 15
— — Kinderbildnis . . . 16
— — Frau von Kaulbach . . . geg. 16
— — Zeichnung . . . 17
— — Kinderbildnis . . . 18
— — Bildnis . . . 19
— — Gitarrespielerin . . . 21
— — Kinderbildnis . . . 22
— — Bildnis der Gräfin Caroli . . . 23
— — Steyerische Bäuerin . . . 24
— — Zeichnung . . . 24
Kiederich, Franz. Meine Tochter . . 530
Kirchner, E. L. Tänzerin . . . 470
Klimsch, Fritz. Kriegerdenkmal für Saarbrücken, Reiterfigur . . . 503
— — Kriegerdenkmal für Saarbrücken, Gesamtansicht . . . 504
Klimt, Gustav. Bauernhaus . . . 61
— — Tod und Liebe . . . geg. 481
Klinger, Max. Vorzimmer für die Villa Albers . . . 27
— — Die Quelle . . . 34
— — Das Urteil des Paris . zwischen 48/49

Knöbel, Robert. Damenbildnis . . . 279
Kohlschein, Hans. Moselbauern . . . 537
Kokoschka, Oskar. Doppelbildnis . . 477
Kolb, Alois. Märzsonne . . . 419
Kolbe, Georg. Mädchenfigur . . . 180
— — Amazone . . . 468
Kötschau, Dr. Karl. Bildnis . . . 432
Krämer, Johann Viktor. Kinderbildnis 419
Krausz, Wilh. Viktor. Intermezzo geg. 409
Krayn, Hugo. Mutter und Kind . . . 497
Kreis, Wilhelm. Endgültiger Entwurf zum Bismarckdenkmal . . . 144
— — Die Elisenhöhe mit dem Bismarckdenkmal . . . 144
Kruis, Ferdinand. Abend am See. . 414
Kuithan, Erich. Empfindung. . . . 26

L'Allemand, Sigmund. General Laudon . . . 57
Lambert, André. Der Tod der Dido 505
Landenberger, Christ. Karfreitag geg. 505
Langer, Richard. Ruhende Sackträgerin 480
Lanzinger, Hubert. Pietà . . . 413
Larsen, J. Eisenten . . . 567
Larsson, Carl. Ländliches Fest . . . 39
Larwin, Hans. Wiener Stadtratssitzung 430
Laske, Oskar. Schwabenhochzeit . . 431
La Touche, Gaston. Nächtliches Fest geg. 289
— — Beim Sammler . . . 289
— — Bildnis des Künstlers . . . 289
— — In der Sänfte . . . 290
— — Huldigung . . . 291
— — Der Sommer . . . 292
— — Sommernacht . . . 293
— — Maskenfest . . . 295
— — Applaus . . . 296
— — La vie joyeuse . . . 297
— — Der Empfang . . . 298
— — Bei der Toilette . . . 299
— — Die Furt . . . 300
— — Feuerwerk . . . 301
— — Der verlorene Sohn . . . 303
Lauxmann, Theodor. Bauernhochzeit auf der Alb . . . 512
Lebrecht, Georg. Aus dem Bauernkrieg 516
Lederer, Hugo. Der Ringer . . . 45
— — Richard Strauß . . . 71
— — Bismarck . . . 143
— — Der Sieger . . . 455
Legler, Wilhelm. Sonne im Zimmer . 409
Lehmbruck, W. Weiblicher Torso . . 91
Lessing, Otto. Bildnis des Künstlers . 191
— — Bogenschütze . . . 191
— — Adam . . . 192
Liebermann, Max. Kinder zur Schule gehend . . . geg. 217
— — Selbstbildnis . . . 217
— — Kuhhirtin . . . 218
— — Wirtshaus in Overveen . . . 219
— — Zwei Reiter . . . 220
— — Bildnis des Baumeisters Kuheit . 221
— — Judengasse in Amsterdam . . . 222
— — Strandbild Noordwyk . . . 223
— — Radierung . . . 224
— — Strandterrasse . . . geg. 224
— — Gemüsemarkt in Delft . . . 225
— — Georg Brandes . . . 226
— — Beim Uhlenhorster Fährhaus . . 227
— — Simson und Delila . . . 228
— — Badende Jungen . . . 229
— — Bildnis von Gerhard Hauptmann 231
— — Reiterin . . . 461
— — Kohlfeld . . . 474
— — Huis Ter Duin, Noordwijk . . . 482
Liesegang, H. Kanal in Brügge . . . 548
Lietzmann, Hans. Der heilige Hieronymus . . . 274
Lörcher, Alfred. Weibliche, sitzende Figur . . . 485
Luksch, Richard. Lied der Arbeit . . 481

Maillol, Aristide. Ruhende Frau . . 177
— — Statue eines Mädchens . . . 448
Makart, Hans. Bildnis . . . 59
Malczewski, J. Die Frau des Künstlers 65
Manet, Eduard. Die Badenden . . . 170
— — Die Granate . . . 436
Marxer, Alfred. Festwiese . . . 278
Matejko, Jan. Kopernikus . . . 65
Matisse, Henry. Der Tanz . . . 457
Matthes, Ernst. Am Strande . . . 478
Meid, Hans. Lukretia . . . 488
Melzer, Moritz. Denkmäler an die Frau 500
Metzner, Franz. Leidtragender . . . 515
Meyer, Stadtbaurat. Stadtmuseum in Stettin . . . 504

Michelangelo. Der hl. Matthäus . . . 449
— — Sklave . . . 449
Minne, George. Der Redner . . . 347
— — Der Maurer . . . 349
— — Kniender Jüngling . . . 350
— — Gebet . . . 351
— — Auferstehung . . . 352
— — Grabmal des Dichters Rodenbach 353
— — Brunnen . . . 355
— — Frauenkopf . . . 356
— — Zeichnung . . . 357
— — Reliquienträger . . . 443
Mißfeldt, Heinrich. Klaus Groth-Brunnen in Kiel . . . 96
— — Reliefs vom Klaus Groth-Brunnen 96
Monet, Claude. Fischer in Poissy . . 69
Moor, Henrik. Selbstbildnis . . . 270
Morgenstern, Carl. Bildnis des Künstlers 209
— — Die Braut des Künstlers . . . 210
— — Der Tempel der Vesta, Tivoli . . 211
— — Sonnenaufgang, Capri . . . 211
— — Frankfurt am Main . . . 212
Morgenstern, Fr. E. Paris. Novemberabend bei aufgehendem Mond . geg. 209
— — Bildnis des Künstlers . . . 209
— — Beguinenhof . . . 213
— — Weststurm, Vlissingen . . . 214
— — Frankfurt a. M. vom alten Kohlenhafen aus . . . 215
— — An der Scheldemündung . . . 215
— — Zeichnung . . . 216
Müller, Heinz. Junges Weib . . . 544
Müller, Richard. Rivalen . . . 341
Müllner, Josef. Lebensfrühling . . . 420
Munch, Edvard. Bildnis . . . 90
— — Strand . . . 447

Nißl, Rudolf. Nach dem Bad . . . 339
Nowak, Anton. Hafen von Ragusa . 416

Oestermann, Bernhard. König Gustav V. von Schweden . . . 558

Pampel, Heinrich. Prozession . . . 271
Pascin, Julius. Mädchen im Mieder . 479
Pechstein, Max. Bildnis W. F. . . . 464
— — Stilleben mit Akt . . . 487
Pellar, Hanns. Reigen . . . geg. 97
— — Ringeltanz . . . 114
— — Der Künstler im Atelier . . . 114
— — Susanna . . . 115
— — Favoritin . . . 116
— — Abbildung aus F. von Ostini »Der kleine König« . . . 117
— — Tänzerin . . . 118
— — Faun . . . 119
Pettenkofen, A. von. Pferdemarkt . . 53
Petuel, Rudolf. Akte . . . 276
Pfannschmidt, Ernst. Einzug in Jerusalem 37
Philipp, Karl. Frühlingseinzug . . . 423
Picasso, Pablo. Die Armen am Meer 92
— — Der Dichter . . . 304
— — Sitzender Pierrot . . . 377
— — Apachen . . . 378
— — Elend . . . 379
— — Le Menage pauvre . . . 380
— — Le Lapin agile . . . 381
— — Sterbender Pierrot . . . 382
— — Jüngling . . . 383
— — Büglerin . . . 383
— — Stilleben . . . 384
Pietzsch, Richard. Isartal . . . 306
— — Bildnis des Künstlers . . . 306
— — Vorfrühling im Isartal . . . 307
— — Grünwald a. d. Isar . . . 308
— — Die stille Blume . . . 309
— — Winter in den Schären . . . 310
— — Visby auf der Insel Gotland . . 311
— — Korsikanische Landschaft . . . 311
— — Isartal . . . 312
— — Landstraße nach Dorfen . . . 343
Pissarro, Camille. Straße in Eragny 69
— — Hafen von Dieppe . . . 169
Preisler, Jan. Märchenmotiv . . . 564
Prell, Hermann. Die Jugend der Elbe 41

Rappaport, Max. Bildnis einer Schauspielerin . . . 496
Rassenfosse, A. Der gelbe Frisiermantel . . . 572
Reich, Martha. Auf der Chaiselongue 345
Reinhardt, Franz. Kreuzaufrichtung . 344
Renoir, Auguste. Die Badende . . . 179
— — Lise . . . 437
— — Badende . . . 466
Ribarz, R. Landschaft. . . . 56

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Seite
Richter, Klaus. Revolution 471
Rodin, Auguste. Gustav Mahler . . . 67
— — Entwurf z. Victor Hugo-Denkmal 175
Rohlfs, Christian. Thüringische Landschaft 447
Romako, Anton. Gasteinertal 58
Rösler, Waldemar. Landschaft mit Büschen 490
Rottmanner, Alfred. Sommer 273
Roux, Oswald. Pferdemarkt in Tirol . 417
Rumpler, F. Bildnis 60
— — Auenlandschaft 64
— — Praterwiese 569

Samberger, Leo. Kassandra . . geg. 193
— — Selbstbildnis (1899) 193
— — Studie 194
— — Gabriel Seidl 195
— — Kreuzigungsskizze 196
— — P. Gietmann S. J. 197
— — Liebespaar 198
— — Madonna 199
— — Maximilian Dasio 200
— — Bildhauer Jakob Bradl . . geg. 200
— — Bildnisstudie 201
— — Adolf Oberländer 201
— — Toni Stadler 240
Schaefer, Hans. Bildnis der Frau des Künstlers 426
Schickhardt, Karl. Frühling 524
Schmidt, Alfred. Sommeridylle . . . 510
Schmoll von Eisenwerth, Karl. Bei der alten Dame 509
Schmurr, Wilhelm. Herrenporträt . . 538
Schnackenberg, Walter. Russisches Ballett . . . . geg. 265
— — Rückenakt 272
— — Der Flieger Lindpaintner 570
Schocken, W. Totenwache 496
Schram, A. H. Grablegung 429
Schrotzberg, Franz. Damenbildnis . 53
Schuch, Karl. Stilleben 55
Schulz, Karl. Der Gekreuzigte . . . 36
Schuster-Woldan, R. Frau H. Carlson 557
Schwalbach, Karl. Erfahrung und Erwartung 499
Segantini, Giovanni. Die bösen Mütter 64
— — Frühlingsweide . . . . . . geg. 64
Seliger, Max. Der Garten Eden . . . 40
Seurat, George. Chahut 476
Severini, Gino. Pan-Pan-Tanz 305
Simm, Franz. Bildnis des Künstlers . 480
Simon, Lucien. Komödie . . . geg. 361

Seite
Simon, Lucien. Selbstbildnis 361
— — r Ball 362
— — Prozession am Strand 363
— — Zeremonie in Assisi 364
— — Die Barke 365
— — Stille Messe 366
— — Der Menhir 367
— — Wettspiel 369
— — Abendplauderei 369
— — Studie 370
— — Am Quai 371
— — Das Bad 372
— — Das Vesper 373
— — Kartoffelernte 374
— — Ausschiffung 375
— — In der Loge 376
Sisley, Alfred. Kastanienallee 174
Skovgaard, Joakim. Bildnis des Künstlers 181
— — Das große Gastmahl 182
— — Einzug in Jerusalem und Auferweckung des Lazarus 183
— — Inneres des Domes zu Viborg . . 184
— — Gethsemane und Abendmahl geg. 184
— — Christus führt den Schächer ins Paradies 185
— — Die Geschichte des Elias 186
— — Der Tanz der Salome 187
— — Auferstehung und Einzug ins Paradies 188
— — Die Tempelreinigung 189
— — Abrahams Opfer 190
Slevogt, Max. Francesco d'Andrade als Don Juan . . . . geg. 457
Soldenhoff, Alexander. Kokotten . . . 486
Somoff, Konstantin. Parkfest . . geg. 145
— — Der Kuß 145
— — Der Künstler im Atelier 145
— — Landschaft mit Regenbogen . . . 146
— — Schlafende 147
— — Die Liebenden 148
— — Bildnis 149
— — Im Monat August 150
— — Der Vater des Künstlers 151
— — Farbiger Buchumschlag 152
— — Feuerwerk 153
— — Promenade 154
— — Porzellanfigur 155
— — In der Sofaecke 156
— — Buchumschlagzeichnung 157
— — Zeichnung 157
Sopher, Bernhard. Juvenis pubescens 536
Speyer, Christian. Reiterin 525
Steger, Milly. Sitzende Frau 495

Seite
Steinmetz, Beppo. Herbst 269
Stemolak, Karl. Das Weib 422
— — Bacchanale 426
Stephani, Erich. Relief 494
Sterrer, Karl. Heilige Familie 555
Stoitzner, Josef. Bei Miesenbach . . . 410
— — Interieur 416
Strathmann, Carl. Der hl. Franz von Assisi 501
Stursa, Jan. Nach dem Bade 68
— — Messalina 559
Svabinsky, M. Familienbild 575

Thorn-Prikker, Jan. Zwei Apostel . . 442
Thuma, Friedrich. Weibliche Figur . 521
Trieb, Aloys. Kreuzigung 531
Trübner, Wilhelm. Dame in Grau . . 439
— — Weißes Haus am Starnberger See 467
Tuaillon, Louis. Friedrich der Große geg. 176
— — Sandalenbinderin 445

Vogel, Hugo. Heimkehrende Ochsen 562
Volkert, H. Exlibris . . . . Register VII

Wadere, Heinrich. Richard Wagner-Denkmal 432
Waldmüller, F. G. Damenbildnis . . . 50
— — Praterlandschaft 51
— — Herrenbildnis 54
— — Vor der Fronleichnamsprozession geg. 56
Weise, Robert. Damenbildnis 518
Weisgerber, Albert. Hängender Sebastian im Walde 492
Westendorp, Fritz. Abend an der Seine, Paris 541
Wie ein plastisches Bildwerk entsteht; Abbildungen dazu . . . . 451—455
Wildt, A. Der Heilige, der Jüngling und der Weise 574
Wilfert, K. Träumende 576
Winternitz, Richard. Mädchen mit Schirm 338
Wollek, Karl. Grabmal 425

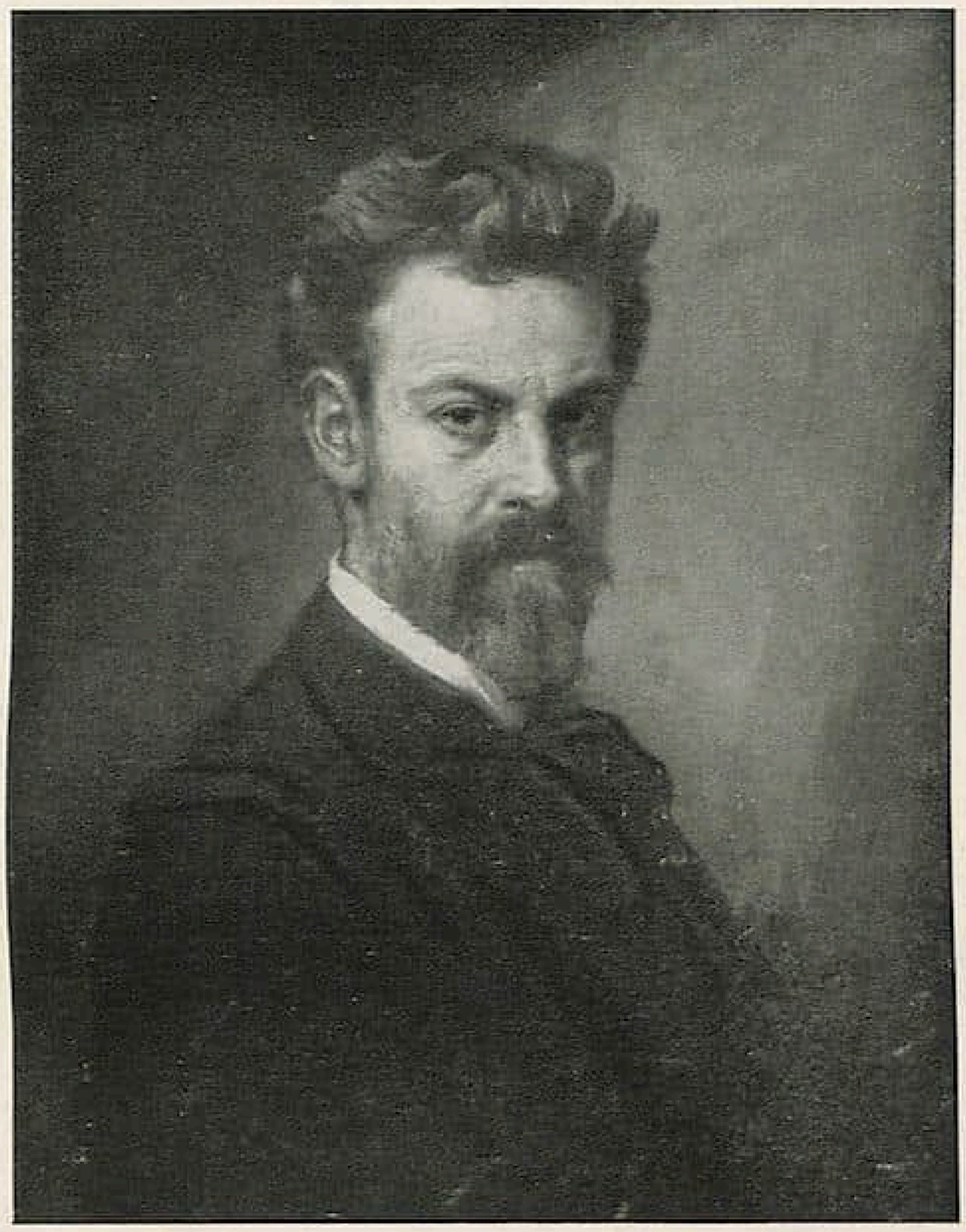
Zacharias, David. Hausmusik 543
Zeitler, Josef. Büste der Frau des Künstlers 514
Zemplényi, T. Kreuzabnahme 561
Zuloaga, Ignacio. Antonia, die Tänzerin 202
— — Christus am Kreuze 203

HANS VOLKERT ⊡ EXLIBRIS (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ AUGUST VON KAULBACH — AMOR MIT TAGEBUCH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



F. A. VON KAULBACH SELBSTBILDNIS

FRITZ AUGUST VON KAULBACH

VON FRANZ WOLTER

Die bildende Kunst, insbesondere die Malerei in ihrer weit beweglicheren Art als die Schwesterkünste Architektur und Bildhauerei, unterliegt in unserer Zeitströmung der wechselvollsten Beurteilung. Wir haben uns in den letzten Jahrzehnten daran gewöhnen müssen, die sonderbarsten Dinge für Kunst, ja für hohe Kunst erklärt zu sehen, über die wieder andere Menschen lächeln oder auch bittersten Hohn und Spott häuften. — Würde man Gelegenheit haben, alle jene hochgepriesenen Werke in die Gesellschaft alter Meister zu bringen, einen Vergleich ziehen zu können, so müßte sicherlich manches, was im bestgemeintesten Uebereifer und temperamentvollster Ausdrucksform in den Himmel gehoben, einer bedeutenden Korrektur unterzogen werden. Es wird wohl niemand daran zweifeln, daß Kunst, alt oder modern, nebeneinander bestehen kann und wenn ein heute geschaffenes Werk sich mit dem eines alten Meisters messen kann, so haben wir die Gewähr, auch in der modernen Arbeit künstlerischen Gehalt erkennen zu dürfen. Ein Künstler, dessen Gemälde, ja dessen ganzes Lebenswerk, wie wir es bis heute zu verfolgen in der Lage sind, so innerlich mit alter Kunst verwachsen ist, wie selten, ist FRITZ AUGUST VON KAULBACH. Er steht heute nach sturmdurchpeitschten Tagen des Gärens und wilden Drängens wie ein Fels im tosenden Meere. Ruhig und zielbewußt, unbekümmert um das Urteil der Menge oder einzelner, hat er nie Konzessionen gemacht, noch die Notwendigkeit hierzu verspürt, weil seine künstlerische Ausdrucksform der Ausfluß einer starken Persönlichkeit ist, die als solche ja nie sich selbst aufgeben wird, noch verleugnen kann. Wer wie Kaulbach in den Grundzügen des Studiums mit den alten Meistern vertraut geworden, kann auch unmöglich das ewig Gültige, was in alter Kunst ruht und sie ewig jung und frisch erhält, verleugnen. Eine Ehrlichkeit der Gesinnung hindert schon daran, hier etwas umzustoßen, was Gesetzmäßigkeit

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ist. Denn daß wir auch in der bildenden Kunst solche Gesetzmäßigkeit besitzen, geht schon daraus hervor, daß sie die Natur mit als Grundlage ihres Schaffens nehmen muß. Kaulbach besaß das feine Gefühl für die in den alten Meisterwerken ruhenden Werte und er fand es nicht unter seiner Würde, hier zu lernen, wie die Alten ebenfalls wieder von ihren Vorfahren gelernt hatten, wodurch eine Weiterentwicklung aller Kunst von der Kultur der alten Aegypter bis auf unsere Tage beredtes Zeugnis ablegt. Das Leben ist ja schließlich immer wieder dasselbe Leben, es wiederholt sich alles im Werden, Sein und Vergehen. Nur dadurch werden die einzelnen Phasen des Daseins unerschöpflich und bedeutsam für die Kunst, durch die Verschiedenartigkeit und den Wechsel der Kultur, die bedingen, daß die alten Motive andersartig durch individuelle Anschauung einzelner Menschen gestaltet werden müssen. So erkennen wir in Kaulbach einen Meister, der in innigem Zusammenhange mit der alten Tradition steht, sie nie aufgab, sondern sie weiter entwickelte in modernem Sinne, nach seiner Veranlagung und seiner Weltanschauung. Freilich trug die ganze künstlerische Schulung von seiner Jugenderziehung an viel zu diesem festen Standpunkte bei. Frühzeitig schon bei seinem Vater Friedrich Kaulbach in die Kunst eingeführt, durch den kraftvollen Münchener Altmeister W. v. Diez weiter gestärkt, in Paris den Geschmack kultiviert, kam er in die Zeit der Renaissanceschwärmerei der sechziger und siebziger Jahre von selbst hinein. Schon hier zeigte sich jedoch, wie der junge Maler diesen alten Stoff neu und frisch erfaßte und mit pulsierendem Leben erfüllte. Stammten diese Gestalten der züchtigen und minniglichen Edelfräulein rein äußerlich aus dem Kostümschrank des 15. und 16. Jahrhunderts, so begegnet uns gleich schon das ehrliche Empfinden, daß das zierliche Gretchenkleid nicht seiner selbst willen gemalt war, wie so viele Berufsgenossen dies so deutlich unterstrichen, sondern das rein Kostümliche, die Tracht wurde zurückgedrängt, um dem Innerlichen im Ausdruck und Bewegung Geltung zu verschaffen. Wenn auch schüchtern, so tauchen jetzt schon jene holdseligen Frauengestalten auf, die von warm pulsierendem Leben erfüllt, in den späteren Jahren dann zu den Gebilden sich erweitern, in denen Kaulbach seine ganze Kunst des Seelentauchens zum Ausdruck brachte. Die landschaftlichen Szenerien, welche meist jene Gestalten begleiteten, wurden für ihn allmählich ein besonderes Arbeitsfeld. Hier von den alten Meistern ausgehend, sucht er das Gemälde abzuwägen, abzurunden, durch weise

F. A. VON KAULBACH — KINDERBILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Copyright by Franz Hanfstaengl, München

F. A. VON KAULBACH
BILDNIS DER PRINZESSIN
RUPPRECHT VON BAYERN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Copyright by Franz Hanfstaengl, München

F. A. VON KAULBACH
DIE TÄNZERIN GUERRERO

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ AUGUST VON KAULBACH BILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. A. VON KAULBACH KINDERBILDNIS

Verteilung von Flecken und Farbwerten, wohlgeordnete Klänge, ein organisches Ganzes zu bilden. Mögen Rubens, van Dyck, Tizian, Veronese und Giorgione hier großen Einfluß ausgeübt haben, Studien auf landschaftlichem und figuralem Gebiete jedoch waren als selbständige Ergänzungen notwendig. So manch feines Blatt, das vor der Natur entstanden, zeugt hier von dem tiefen Eindringen in das Wesen der äußeren Erscheinungswelt. Die Landschaft mit dem still hinfließenden Wasser, den zarten Birken und tiefdunklen Baumgruppen des Hintergrundes, ferner ein ähnliches Werk mit weiter Ebene oder das großzügige Motiv mit dem schwer lastenden Wolkenhimmel, lösen in dem aufmerksamen Beschauer Stimmungen sinniger, träumerischer Melancholie aus. In solch weltabgeschiedene Einsamkeit pflegt der Meister gern seine Gestalten zu versetzen, in eine Welt, in der das profane Geräusch des Alltags keine schrillen Laute hineinzutragen vermag und nur leise, zarte Naturlaute oder verhallende Klänge ferner Weisen die Natur beleben. Solche Feierlichkeit steigert der Meister gelegentlich in Einzeldarstellungen, indem er, auf alles Beiwerk verzichtend, nur in dem Rhythmus der Bewegung wie in dem Bilde der Ruth S. Denis oder in der sinnenden Frauengestalt mit der Schale, Weihe und Hoheit verkörpert, wie sie in ähnlicher, jedoch ganz anderer Art, nur die Antike noch gekannt hat. — Gerade durch dieses Schaffen in und mit der Natur legte Kaulbach die Grundbedingungen zu einer Künstlerpersönlichkeit, die ihn scharf von jeder anderen trennt. Seine Werke kennt man aus Hunderten sofort heraus,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. A. VON KAULBACH LANDSCHAFT

durch den eigenen Stil, den sie tragen, durch das Selbstempfundene und Selbsterlebte, das zum Ausdruck gelangt, kurz durch seine eigene Welt. Vor allem aber auch durch die feine Qualität der Malerei an sich, als reine, sagen wir einmal, handwerkliche Tätigkeit. Wie delikat, wie zart, wie rein und kostbar ordnet Kaulbach die Materie der Farbelemente. Seine Technik subtil und anscheinend wenig wechselvoll, ist voller Reize und Wunder und dem Gegenstand angemessen. Ohne technische, absichtliche Experimente, die so oft in den Vordergrund gestellt werden, empfinden wir wie unser Meister als echter moderner Künstler in einem unbeschreiblichen Duft wie mit einem leisen Hauch seine Gestalten umhüllt, die uns so selbstverständlich erscheinen, daß man Technik und Malerei darob ganz vergißt. Nicht immer waren die technischen Mittel, die der Meister anwandte, die gleichen, sondern sie entwickelten sich allmählich und mit der Verfeinerung der persönlichen Auffassung des malerischen Sehens vervollkommnete sich seine Malerei so weit, daß er heute eine Helligkeit, einen Zauber der Leuchtkraft, der Farbe erreicht hat, die kaum mehr eine Steigerungsmöglichkeit denken läßt. Betreten wir den stimmungsvollen Raum, den Kaulbach wie in den letzten Jahren auch heuer in so eigenartiger Weise mit Werken seiner Hand im Glaspalast gefüllt hat, so erstaunt man über die Kraft und die Klarheit seiner Malerei, die gehoben wird durch das tiefe Erfassen des inneren Menschenwesens. Hier liegt Kaulbachs Stärke. Bei dem unablässigen Suchen nach dem Festhalten der seelischen Elemente in die äußere Form, drang er stetig weiter in das geheimnisvolle Gebiet der Psychologie, das für ihn im menschlichen Antlitz ein Offenbarungsgebiet geworden. So ist sein ureigenstes Gebiet das Bildnis, in dem er heute einzig dasteht, als Herrscher, welcher mit formender Kraft in seinen Bildnissen die äußere Erscheinung in Einklang mit dem inneren Wesen zu bringen vermag, so daß der Dargestellte ganz enthüllt, erkannt wird. Solche Werke, die wie

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. A. VON KAULBACH
HILDE UND HEDDA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

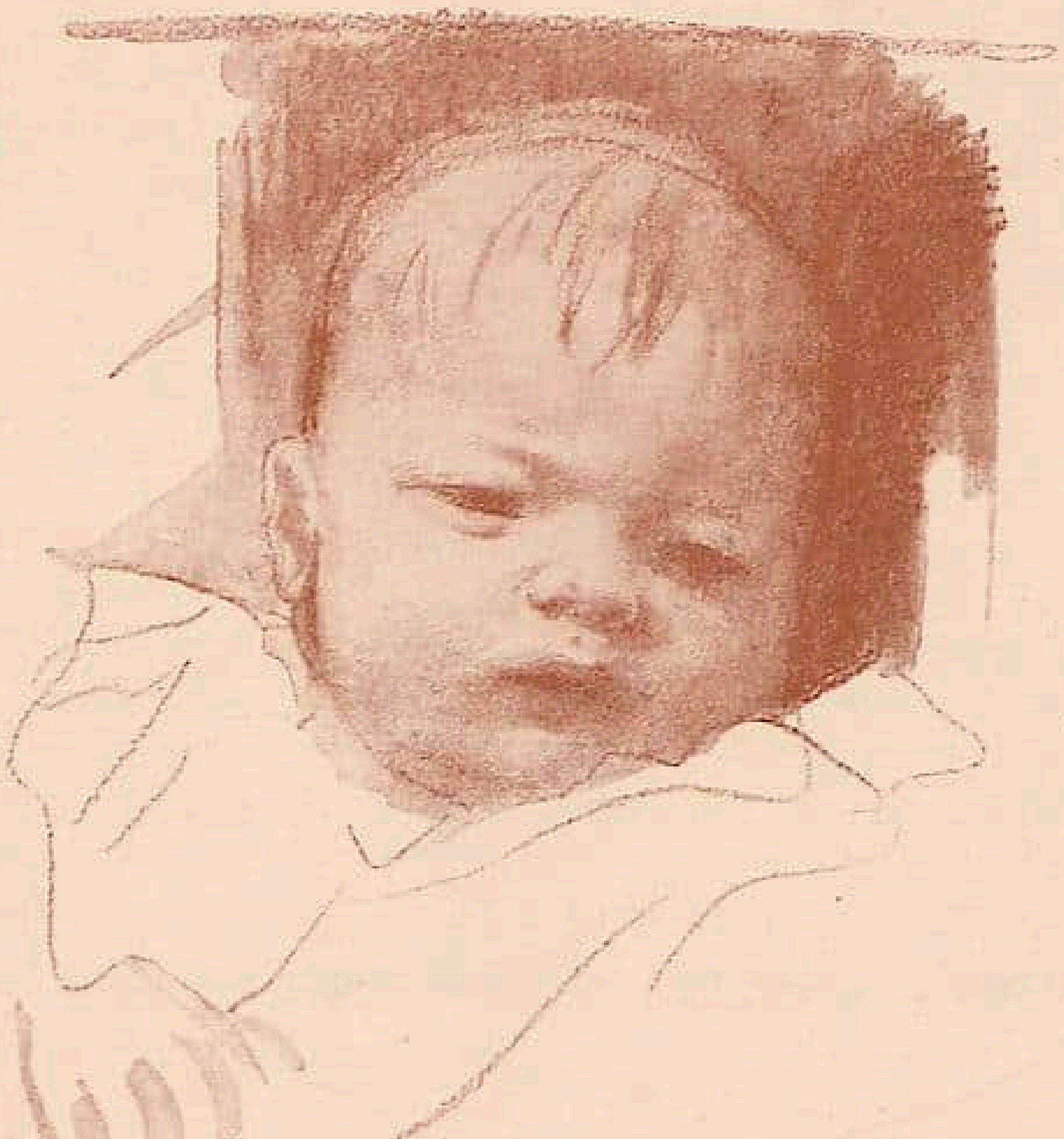
F. A. VON KAULBACH — SKIZZE FÜR EINE WANDDEKORATION

früher, so auch in diesem Jahre einen Glanzpunkt der Ausstellung bilden, sind die Früchte eines inneren starken Erlebens. Ging oft den alten Meistern das rein Malerische auf Kosten der Charakterisierung voraus und standen sie ihren Mitmenschen mehr beobachtend gegenüber, so dringt Kaulbach als Forscher und Seelenergründer in die Tiefe. Und seltsam wie alles logisch ineinander greift! Wie in der Literatur unserer Zeit es fast zur Notwendigkeit, wurde im psychologischen Erkennen weiterzuschreiten, so löste Kaulbach diese Aufgaben in der Malerei, das Innerste der menschlichen Charaktere aufzudecken, zu verfolgen und festzubannen. Jedes plötzliche Aufzucken der Miene zu deuten, die Gedanken der Menschen bis zu den Quellen zu verfolgen und mit Tageshelle zu beleuchten. In solchem Schaffen gibt der Künstler mehr als in Wirklichkeit oberflächlich vorhanden ist, er gibt gesteigerte, rein subjektiv gewollte, beabsichtigte, innerlich geschaute Natur. Darauf kommt es in der Kunst an. Aehnlich wie Lenbach einmal zu mir sagte: „Hinzudichten muß der Maler“. In so manch ausgezeichnetem Männerbildnis ist dies Gesagte glänzend zum Vortrag gekommen, jedoch am feinsten und edelsten in den köstlichen Schöpfungen, welche die Frauen zum Gegenstand hatten, zumal jene aristokratisch vornehmen Erscheinungen, in denen Grazie, Anmut und Körperschönheit sich geschwisterlich die Hand reichen. Es ist charakteristisch für Kaulbach, daß schon in seinen Jugend-

F. A. VON KAULBACH — HILDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. A. v. KAULBACH
ZEICHNUNG



SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

werken das Frauenideal stets seine Gedanken fesselte und er nie volkstümliche Gestalten schuf. Unser Meister besitzt wie selten das feine Gefühl und den edlen Geschmack, der erkennt, daß die Fülle von Anmut und Schönheit in der Welt schier unerschöpflich und namentlich beim Frauengeschlecht zu finden ist. Ja er fand direkt neue Offenbarungen, an die bisher niemand gedacht. Man betrachte darob hin die fesselnde Darstellung jener sitzenden Dame, die ihre Hände rückwärts aufstützt, mit seltsamem Blick in die Ferne schaut oder das Bildnis der Prinzessin Rupprecht, ferner das im ovalen Raum ungemein geschickt komponierte Bildnis einer jugendlichen Schönen mit Hund, dann die in ungezwungenster Haltung in vollendeter Grazie aufgefaßte Gestalt der Gräfin Berchem. In dem Gemälde, das Fräulein Erna Hanfstaengl darstellt, mag Kaulbach an Tizian gedacht haben, aber wie grundsätzlich anders hat der Maler in viel schlichterer, ich möchte sagen deutscher Weise, ein so beliebtes Thema behandelt. Wie hier, so überall legt er mit aristokratischem Taktgefühl den ganzen Zauber seelischer Schönheit dar, der innig, mit der ganzen menschlichen Figur unzertrennbar verbunden ist. Weitere Bildnisse, wie dasjenige der Baronin G. oder das an eine Vestalin erinnernde Werk, fesseln durch die wundervoll leuchtenden Augen und den zierlichen Fluß der Linien des Gewandes und Schleiers, die den Spuren der leichten Rundungen des Körpers folgen. — Für musikalische Leistungen hoch empfänglich, hat auch der Meister, wie schon viel früher manches Motiv, das auf die Musik hindeutet zu seinen Problemen eingefügt. Oft begegnete uns die reizende Gestalt der Gattin als Künstlerin der Geige, diesmal hat der Gatte sie ohne Instrument, ganz schlicht und einfach vor eine Brüstung gestellt, wie ihr Blick weit in die Ferne gerichtet ist. An eine Muse erinnert wohl die mit einem Kranze im Haar geschmückte Schöne, welche die Laute zu stimmen im Begriffe ist. In diesen Schöpfungen, wie überhaupt in den Frauenbildnissen konzentriert der Meister seine ganze Kraft auf das Antlitz als den Träger innerer Seelenregungen. Da sind die feinen Linien des Mundes, die zartgeschwungenen Augenbrauen, die leuchtenden, nie ganz zu erforschenden Augen; die vom diskreten Lächeln ganz leise vibrierenden Lippen, das leicht geformte Kinn, dem sich ein wohlgerundeter Hals mit meist halbverhüllter Brust anschließt. Läßt aber Kaulbach alle Hüllen fallen, dann erscheint er so frei und erhaben in der Schilderung des entblößten weiblichen Körpers, daß nur die edelsten Freuden, welche Kunst zu vermitteln imstande ist, ausgelöst werden. In seiner Werkstatt befinden sich solche Werke, die noch in Paris entstanden sind. Auch der Entwurf für ein Wandgemälde hinterläßt in der geistreichen Konzeption eine Vorahnung von dem, was dem Meister vorschwebte. — Neben den Frauen-

F. A. VON KAULBACH GERALDINE FARRAR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. A. VON KAULBACH BILDNIS VON FRÄULEIN E. H.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. A. VON KAULBACH BILDNIS DER GRÄFIN BERCHEM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. A. VON KAULBACH KINDERBILDNIS

gestalten nehmen die Kinderbildnisse Kaulbachs den größten Raum in seinem künstlerischen Schaffen ein und es erweckt den Anschein, als ob er gerade in diesen das eigentliche Gebiet gefunden hätte, zumal er selber als liebevoller Vater sich nicht genug an der Jugendlichkeit seiner Kinder erfreuen kann. Unzähligemale hat er seine Lieblinge von dem ersten Jahre an mit Stift und Pinsel auf die Leinwand gebannt, hat in die großen fragenden Kinderaugen geschaut und jenen zarten Duft der Unschuld, Unbefangenheit und Lieblichkeit mitunter in ganz wenigen Strichen hingesetzt, keck und unmittelbar wie Franz Hals, dann ausführlicher und eindringlicher wie Rubens oder van Dyck, ohne Kaulbach mit diesen Meistern direkt in Verbindung bringen zu wollen. Von hohem Reiz sind zumal die drei Kinder, umrahmt von üppigen Früchten und Blumenkranz, dann das kleine Baby mit dem roten Häubchen von 1905 und das zwei Jahre später entstandene, im weißen Mäntelchen. Recht verschmitzt und schelmisch lacht hier unter einem großen Strohhute ein dunkles Augenpaar hervor, während in dem Doppelbildnis von Hilde und Hedda, letztere im fröhlichsten Jugendglanze erstrahlt. So reihen sich bei Kaulbach in weiterer Folge köstliche Perlen an Perlen, die einem unerschöpflichen Bronnen vergleichbar, unserem Geschlechte den hellsten Abglanz reinster unschuldvollster Kindlichkeit vermittelt. In der Vielseitigkeit seines Schaffens, fand und findet Kaulbach immer noch Zeit, die geistreichsten Ideen für Gelegenheitsfeste fast spielend seinen Mitbürgern oder Kollegen zu spenden. Denken wir nur an die zu Oktoberfesten gemalten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ AUGUST VON KAULBACH

HERBSTFEST (SKIZZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

jüngeren und älteren Schützenlieserln, an die Postkarten zum Heckenröschentag oder an die einzig dastehenden Zeichnungen, welche die Allotriakneipzeitungen bergen. Wer je einmal sich wirklich an sprudelndem, nie verletzendem Humor erquicken will, der nehme die allerdings äußerst selten gewordenen Blätter zur Hand. Kaulbach ist hier der besten Einer, wenigstens derjenige, dessen gezeichnete Kritiken unbedenklich jedem in die Hand gelegt werden können, was nicht bei allen Erzeugnissen jener Art möglich ist. So erkennen wir in Kaulbach, der auf der Höhe seines Schaffens steht, geschätzt von einsichtsvollen Künstlern und Kunstfreunden, einen unserer ersten Meister, der aus dem zeitlich Wechselnden, das ewig Gültige herauszulösen vermag und dies uns in einer unvergänglichen Sprache vermittelt.

F. A. VON KAULBACH DIE ALTE SCHÜTZENLIESL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. A. VON KAULBACH LANDSCHAFT

SCHWIND UND MÜNCHEN

Schwind und München, die beiden, meinen wir, gehörten von Anfang an zusammen als beste, innigste Freunde. Den *Wiener* Schwind glauben wir ganz in dem *Münchner* Schwind aufgegangen; in seiner Kunst vermeinen wir einen Hauch wurzelständigen Münchnertums zu verspüren, und wir maßen uns an, den Meister Schwind, dem lieben Spitzweg gleich, ganz der gestaltenreichen Kunststadt an der Isar zu vindizieren.

Wie schmerzlich ist es da besonders für den Münchner Kunstfreund, durch das Studium der Briefe des Meisters eines anderen belehrt zu werden! Vor kurzem hat uns Walther Eggert-Windegg eine Auswahl der Briefe Moritz von Schwinds unter dem Titel „Künstlers Erdenwallen“ (München 1912 bei C. H. Beck) vorgelegt, die auch die aus München stammenden Briefe (Pfingstsonntag 1847 bis 3. Dezember 1870) in guten Stichproben uns kennen lehrt. Schwind ist ein außerordentlich gewandter und origineller Epistolograph; seine Briefe sind feine Spiegelungen seiner Stimmungen. Aus allen Briefen eines Jahrzehnts aber hört man immer eins heraus, immer wieder dies, ausgesprochen, ausgeweint oder in verhaltener Wehmut, in schmerzlicher Resignation zwischen die Zeilen geschrieben: Ich hab Heimweh nach Wien. In München gefällt mir's nicht. Der Boden ist mir zu schwer, zu hart. Hier kann ich nicht Wurzel fassen . . . Erst in den letzten zehn Lebensjahren konnte sich Schwind in die Münchner Verhältnisse schicken. Aber nicht als ob es ihm die Stadt oder die Münchner selbst sonderlich angetan hätten. Die „Aussöhnung“ brachte zu allermeist die Münchner Landschaft, die damals noch unberührte Umgebung der Stadt, zustande. Am Starnberger See, in Niederpöcking, hatte sich der Meister ein Landhäuschen erbaut, ein heimliches Tuskulum, an dem sein Herz hing. Eggert-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Windegg nennt diese Villa geradezu ein „Symbol für Schwinds Leben in seinem letzten Jahrzehnt", und Ludwig Richter hat das Leben Schwinds am Starnberger See in seinen Erinnerungen de dato 18. Juli 1860 höchst liebenswürdig abgeschildert. Ein Interieur dieses Häuschens, das Zimmer seiner Tochter, hat Schwind selbst auf seiner innigen „Morgenstunde" (München, bei Schack) malerisch fixiert.

Und doch, und doch — auch durch die Greisenbriefe Schwinds, deren meiste an seinen Geistesverwandten, an Eduard Mörike, den schwäbischen Dichter, gerichtet sind, geht die Sehnsucht nach Wien als cantus firmus: für den, der sich von der auch anderwärts zutage tretenden Impulsivität Schwinds überzeugen konnte, ist ein Zweifel ausgeschlossen, daß Schwind sein heimliches Idyll am Starnberger See unbedenklich im Stich gelassen hätte, wenn man ihn nach Wien hätte ziehen wollen. Indessen war die „Heimkehr" dorthin nur dem *Künstler*, nicht dem *Menschen* beschieden: Schwind wurde berufen, eine Loggia des neuen Opernhauses in Wien mit Fresken zu schmücken, aber niemand wollte ihn dauernd an die Donaustadt fesseln, ihn ganz für das Wiener Kunstleben gewinnen. Das nebenbei. An der Hand der Briefe ist unschwer zu verfolgen, wie Schwind über München und die Münchner, voran über den ersten Münchner, über Ludwig I., dessen Mäzenat in unserer Zeit füglich etwas angezweifelt wird, dachte, wie er in der Stadt sich fühlte, wie er empfand in dieser Luft, welche Stimmungen sie ihm vermittelte, wie er allmählich den Anschluß an sie fand . . .

In den ersten Briefen klingen noch keine Klagen. Der Reiz des Neuen wirkt auf Schwind. Er erzählt von seinem Haus, vom Atelier, vom Garten, von seinen Freunden, den beiden Lachnern, von seinen geliebten Haustieren, von der Musik, von einem Künstler-Maifest. Manchmal fallen auch Worte über das Jahr 1848 und über die Freiheitsbewegung. Schwind ist Skeptiker. „Ein paar geselchte Würstel im Trienterhof wären mir lieber als das ganze Deutschland mit seinem politischen Gepfusch" schreibt er an Marianne von Frech, an

F. A. VON KAULBACH SKIZZE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

welche auch diese Worte gerichtet sind: „Die Professur kostet wenig Zeit und ich habe ein paar Schüler, die mich interessieren — setzt mich aber in den Stand, meine sieben Sachen zu malen nach meiner Lust!“ Und an die nämliche Adressatin: „Ich wollte, ich hätte meine Besoldung nicht nötig, ich könnte jetzt ganz einfach mich nach Traunkirchen setzen und Ihnen und den vortrefflichen Spaunischen Gesellschaft leisten. Gewiß hätte ich mehr Anregung davon, meine Sachen für einen solchen Kreis zu machen . . ., als mich von dem verschrobenen Kunsttrubel anschauen zu lassen, der mir hier das Leben langweilig macht.“

Sodann, nun schon eindeutiger, am 27. April 1850 an Schädel: „. . . ich laufe doch in der Welt herum wie in dem fatalen Traum, wo man die Hosen vergessen hat. Es nützt auch nichts, wenn man das Publikum in Entzücken versetzt, wie ihr schreibt, daß der Fall war, weder das Institut noch einer von all den reichen Menschen fragt auch nur, was das kosten könnte. So war's in Frankfurt, so war's hier . . .“ Und im nämlichen Brief: „Ich zittere bei dem Gedanken, daß ich wieder in die Akademie werde hinein müssen.“ Ferner an Schädel unterm 27. März 1851: „Seit ich hier bin, steht ein Ereignis nach dem anderen vor der Tür, das es ratsam erscheinen ließ, auf dem Platz zu bleiben, keines aber ging in Erfüllung.“ Im gleichen Briefe sodann: „Das hiesige Kunstleben ist einem Spaziergang zwischen Torgau und Wittenberg zu vergleichen, wo man drei Stunden weit Landpartien zu einem Baum macht. Eine Oede, ein allmähliches Krepieren, das einen anekelt, wo »man es nur von weitem sieht«.“

Auch im Jahr nach dieser Korrespondenz, 1852, fühlt er sich wenig glücklich. Wieder ist es der getreue Schädel, dem er klagt, er scheine „aus der Reihe der lebenden Künstler

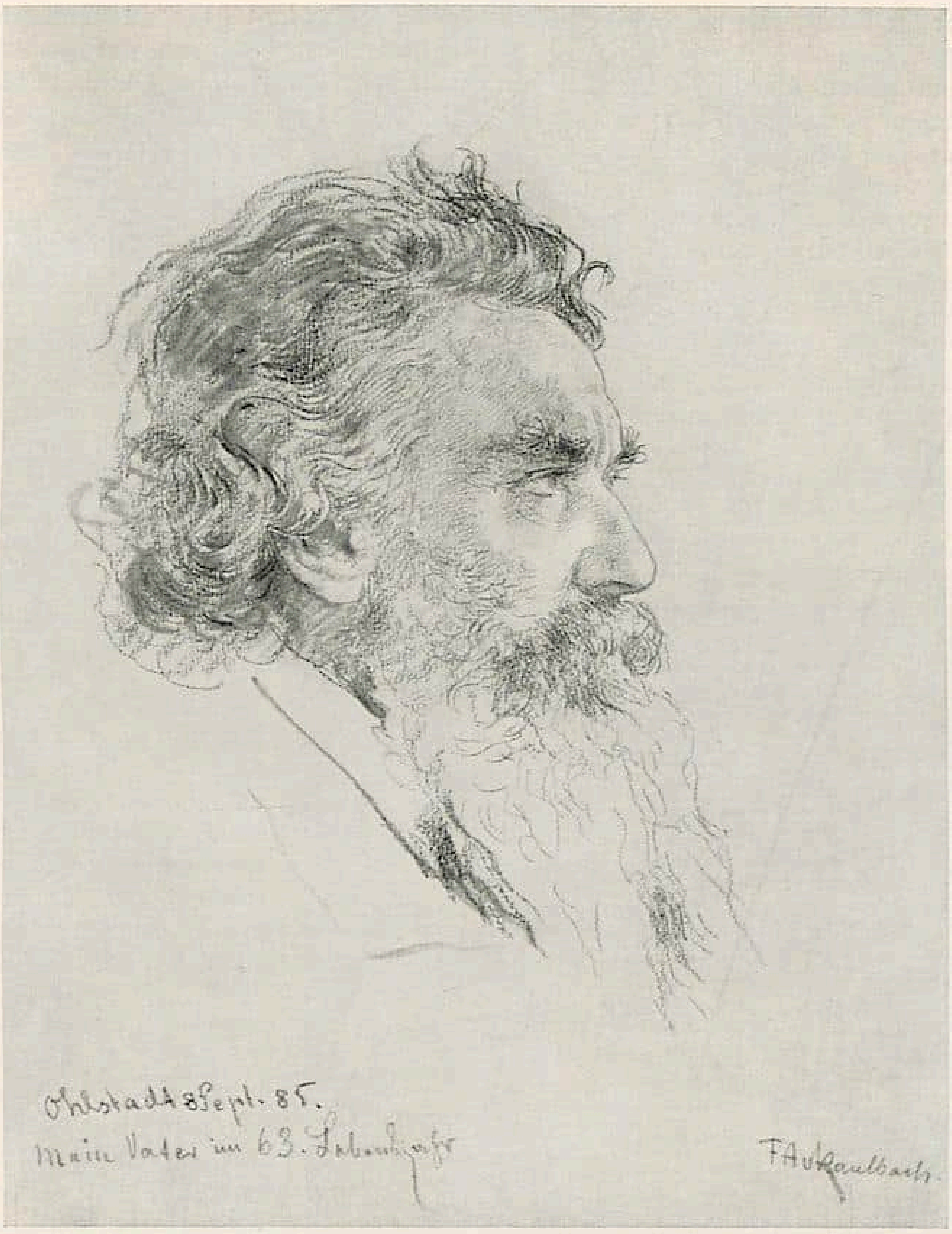
F. A. VON KAULBACH KINDERBILDNIS

Copyright by Franz Hanfstaengl, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ AUGUST VON KAULBACH FRAU VON KAULBACH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



F. A. VON KAULBACH ZEICHNUNG

ausgestrichen“; es setzt bittere Worte über die Mäzenaten, und es ist dabei auf den Wittelsbacher Griechenkönig Otto hingezielt, für den er die „Beethovische Zeichnung“ in Farben auszuführen hatte. „Die Haut wird mir zwar dabei über die Ohren gezogen, aber bei so etwas muß man froh sein, wenn man's machen darf. Nicht um das fünfzigfache Geld möchte ich so Lumpenzeug machen oder gemacht haben, wie es jetzt das Reich der Kunst beherrscht. Kommt's noch einmal dazu, daß von der deutschen Kunst überhaupt die Rede ist, dann wird man sich wundern, was für dumme Bestien unsere Mäzene waren.“

Vom 12. Dezember 1852 stammt in einem Brief an Schädel dieser Passus: „Von außen haben Zurücksetzung und Verringerung des Einkommens eher zu- als abgenommen, von innen dagegen die Verachtung des ganzen Kunstbabels, von der höchsten Protektion bis zu den Bilderrahmen herab, und die Ueberzeugung, daß nur außerhalb des ganzen „Geschäftes“ was Rechtes gedeihen kann, eine solche Höhe und Festigkeit erreicht, daß ich dazu lache, wenn Unsummen ausgegeben werden, um dem gemeinen Zeitgeist soviel Monumente als möglich zu setzen.“ Worauf diese Worte zielen, erfahren wir alsbald aus einem Brief an Bauernfeld vom 6. März 1853: Unser allergnädigster König Ludwig, der für allen und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

jeden Plunder Geld hat, mir möchte er für so ein gewaltiges Stück Arbeit wie die Aschenbrödel so viel geben als für den nächsten besten belgischen Fetzen, von dem es zweifelhaft ist, ob es eine Landschaft oder ein Ofentürl ist. ‚Da werden Sie keinen Käufer bekommen, Lieber, Bester!‘ Das waren die aufmunternden Worte, mit denen er mich verließ. Glücklicherweise bin ich das alles so gewohnt, daß ich meine Pfeife wieder anzündete und weiter malte.“ Ein andermal (an Schober, 6. Februar 1853) ist vom König die Rede als von dem, „der immer dreinreden muß, sonst wird's nicht gut“.

Die Malergesellschaften mied Schwind, wo er konnte. Er wollte nicht „in der Clique leben“ (an Bauernfeld, 19. Dezember 1852), um aber „nicht ganz zu vereinsiedeln“, kam er jeweils „am Samstag mit den zwei Lachnern und noch einigen Musikanten zusammen“. Ein Brief an Schädel (26. März 1853) führt das weiter aus: „Wir sitzen alle Samstag mit den beiden Lachnern im Wirtshaus zusammen, was mein einziger Klubgang ist. Mit den Malern ist nichts anzufangen. Die reden immer von verschiedenen Wegen, und ich sehe nur ein großes Loch voll süßem Morast, wo sie alle zusammen in der Rundung herumtaumeln. Wer da nicht mitessen und natürlich immer tiefer hineinkommen will, der muß für sich allein bleiben.“ Namentlich mit der im Münchner Künstlerkreise üblichen flauen Auffassung der malerischen Romantik konnte er sich nicht befreunden. Sie war ihm zu oberflächlich, zu „aufgepappt“. „Ich höre jetzt soviel von Romantik“, schrieb er am 2. April 1854 an Bauernfeld, „daß ich nicht mehr genau weiß, was die Leute darunter verstehen. Für mich ist die romantische Welt die, wo man seine Feinde niederhaut, für seine Freunde ins Feuer geht und einer verehrten Frau die Füße küßt. Dazu ein Hintergrund von gesunder und lebendiger Natur statt unserem Kanzleitisch . . .“

F. A. VON KAULBACH KINDERBILDNIS

Jahre hindurch hält diese verdrossene, oft geradezu Münchenfeindliche Stimmung an; sie beherrscht Schwind, und eine Reihe „mittelmäßiger Schicksale“, wie er die Kette seiner Miß- und Halberfolge in München nennt, tut das ihrige, ihn der Stadt, an die ihn sein Amt fesselt, nicht sehr froh werden zu lassen. Wie oft denkt er, sehnt er sich nach Oesterreich! Einmal ist in den Briefen tiefpoetisch von dem „hellgrünen Nachklang der oberösterreichischen Tage“ die Rede . . . Erst spät und ganz allmählich wird ihm München mehr. Im Anfang ist es nur Resignation: „Ich sitze einmal in München und daran ist nichts zu ändern“ (ähnlich äußert er sich, nachdem er das Häuschen gebaut: „Es geht daraus hervor, daß ich mich endlich drein ergeben habe, mich für einen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. A. VON KAULBACH
BILDNIS

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Bayern anzusehen. Ich habe mich lang genug gewehrt", schließlich aber trägt er es sogar mit Humor (1860, an Bauernfeld), obwohl nicht ohne gleichzeitiges Kompliment für Wien und die Wiener. Dabei läßt Schwind, der nicht nur gegen andere, sondern gegen sich selbst von erfrischender Aufrichtigkeit war, durchblicken, die Schuld daran, daß München und er solange Fremdlinge, Feinde sogar, geblieben, sei vielleicht bei ihm selbst zu suchen. Mit dieser Briefstelle, die sozusagen den Abschluß des Mißverständnisses darstellt, lasse ich auch diese Auswahl von Schwind-Zitaten ausklingen. Es heißt in dem Brief vom 12. November 1860: „In München lebt sich's gut — man wird etwas landpomeranzig, wie ich jedesmal bemerken kann, wenn ich mit einem ordentlichen Wiener zusammenkomme, aber man ist mit allen Leuten auf gutem Fuß. Mit dem König*), mit Soldaten, Lutheranern, endlich auch mit der Polizei und den Gendarmen selbst. Ich komme auch mit Geibel und Sybel und denen gut aus. Bodenstedt ist sogar ein sehr angenehmer Mann, und der hübsche Heyse: auf einen Berliner ganz charmant. Ungesellig geht es zu, woran ich vielleicht selber schuld bin. Wenn es nicht ganz nach meinem Gusto ist, so tue ich lieber gar nicht mit. Darüber wäre ein trauriges Lied zu singen . . ." G. J. W.

DIE EUGEN BRACHT-AUSSTELLUNG IN DARMSTADT

Wer auf den zahlreichen deutschen Ausstellungen der letzten Jahre Werke Eugen Brachts gesehen, wäre schwerlich auf den Gedanken gekommen, daß der Schöpfer dieser zahlreichen großzügigen Bilder, die so köstlich frisch und modern, mit seltenem Können gemalt waren, schon so bald seinen 70. Geburtstag feiern könnte, wenn er nicht näher über die künstlerische Vergangenheit des Meisters unterrichtet war. Am 3. Juni 1912 feierte Eugen Bracht, der seit zehn Jahren an der Dresdener Akademie das Lehramt für Landschaft inne hat, unter ganz außergewöhnlichen Ehrungen seinen 70. Geburtstag.

Der vortrefflich gelungenen Dresdener Ausstellung der Bracht-Schule, die Werke von Schülern aus dreißig Jahren Lehrtätigkeit enthielt, folgte dann in der Vaterstadt Brachts, Darmstadt, die große Ausstellung seines Lebenswerkes, veranstaltet von der „Freien Vereinigung Darmstädter Künstler", die damit ihr Ehrenmitglied feiert. Diese Ueberschau, welche etwa 400 Werke vereinigt, gibt ein glänzendes Bild vom Schaffen dieses Künstlers, das sich viel reicher und vielseitiger darstellt, als man seither wußte. Aus Privatbesitz — auch aus dem Ausland — sind sehr viele ganz unbekannte oder längst vergessene Werke, alte und neuere, wieder aufgetaucht, viele deutsche Galerien stellten Hauptwerke zur Verfügung. Zum künstlerisch Wertvollsten und Interessantesten gehört die große Zahl von Bildern und Studien, die vor der Natur gemalt wurden und die Bracht nun zum ersten Male ausstellte. Werke, die in der größeren Ausführung nicht erhältlich waren, finden wir durch die Naturstudien von köstlicher kraftvoller Frische vertreten.

Die Anordnung der Werke in dem schönen Olbrichbau auf der Mathildenhöhe ist eine außerordentlich wirkungsvolle. Im Ehrensaal finden wir zunächst ausgewählte große Bilder aus der späteren Zeit, von wundervoller Gesamtwirkung, darunter den „Wiesengrund", „Heidebach", den herrlichen „Frühling in der Provence" von 1907, und als besonders bemerkenswert eine ganze Reihe der allerneuesten Werke von 1911 und 1912, „Wintersonne", ein ganz großer „Monte Rosa in der Dämmerung", „Das Wehr", „Kirschenallee", „Jerusalem, Du hochgebaute Stadt", „Eichen am Meeresstrand" u. a. Die Schönheit und Kraft gerade der neuesten Werke ist bewunderungswürdig. In den nächsten Räumen finden wir in chronologischer Folge die Werke der Frühzeit, viele der Heidebilder die in den siebziger Jahren den Ruf Brachts begründet und dazu die Einzelstudien, Vordergründe von einer Genauigkeit, die zeigen, auf welchem Studium, auf welch gediegener Grundlage sich die Meisterschaft Brachts aufbaut. Es folgen die Rivierabilder, die Früchte der Orientreisen 1881 und 1891, darunter auch bekannte Hauptwerke wie „Das Gestade der Vergessenheit", „Hannibalsgrab", die Hochgebirgsbilder, Studien von der deutschen Küste, Rügen, aus Mecklenburg, der Mark („Märkischer Birkenwald" „Das Quitzowschloß"), aus dem Harz, aus den Darmstädter Wäldern mit den Baumriesen, dann seit 1902 die Arbeiten aus Sachsen, aus Norwegen, aus der Eifel, die wuchtigen Industriebilder, mit denen er sich in die Reihe der Jüngsten gestellt. Erstaunliche neue Seiten zeigen die in einem Raume vereinigten Aquarelle, Zeichnungen und Skizzen, die Graphik.

Die Arbeiten seiner ersten Darmstädter, Karlsruher und Düsseldorfer Zeit (1859—1874) sind in einem behaglichen Biedermeierzimmer sehr schön zur Geltung gebracht. Eine köstliche Straßenszene aus Altfrankfurt, mit 17 Jahren gemalt (1859) mutet wie ein Spitzweg an, von liebevollster Durchführung ist ein in kleinem Maßstab ausgeführter „Eichwald bei Schwanheim" (1861) u. a. Der reich mit fast durchweg unveröffentlichten Arbeiten illustrierte Katalog der Ausstellung wurde durch wertvolle Textbeiträge zu einer Festschrift erweitert, die eine wichtige Ergänzung zu der Monographie von Max Osborn bildet. ADOLF BEYER

DER KAMPF GEGEN DEN WIENER HAGENBUND

Die Kommune Wien hat dem Hagenbund, dessen Ausstellungslokal einen Teil einer städtischen Markthalle einnimmt, plötzlich gekündigt, angeblich weil dieses Gebäude jetzt zu anderen Zwecken verwendet werden soll; diese überraschende Maßregel, zu der die Stadt wahrscheinlich alle formellen Rechte besitzt, macht den Hagenbund obdachlos, vernichtet die namhaften Investitionen, die er gemacht hat und ist geeignet und bestimmt, die Existenz des Bundes in Frage zu stellen. Im Ausland, wo er als die rührigste und als die spezifisch Wienerische unter unseren Künstlervereinigungen wohl bekannt ist, muß dieses

*) König Maximilian II., 1848—1864.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. A. VON KAULBACH GITARRESPIELERIN

Vorgehen rätselhaft erscheinen; und auch die ziemlich heftige Polemik, die der Fall in der Tagespresse hervorgerufen hat, klärt ihn nicht, denn es ist da immer nur von Personalien die Rede, von einem persönlichen Racheakt des Kunstreferenten im Stadtrat, von politischen Unterströmungen usw. An all diesen Dingen ist sicher manches wahr — jede Angelegenheit endet in Wien bei Personalfragen — aber sie berühren den Kern dieser eigentümlichen Delogierung nicht, die kein zufälliger und vereinzelter Akt ist, sondern das Stück eines Systems. Jeder Schritt der städtischen Kunstpolitik zeigt, daß die Kommune auf diesem Gebiet so schlecht wie möglich beraten ist, denn sie fördert alles, was unbedeutend und banal ist und feindet alles an, was irgendwelche künstlerische Selbständigkeit verrät; und so handelt sie konsequent, wenn sie um dieselbe Zeit, in der sie dem Dürerbund, einer Vereinigung von Zeichenlehrern und Halbdilettanten, einen Grund zum Bau eines eigenen Ausstellungshauses zur Verfügung stellt, den Hagenbund mit einem Schlag zu vernichten sucht. Der Grund der Feindschaft ist derselbe, der vor einigen Jahren den Groll gegen das „Kunstschau“-Unternehmen der Klimtgruppe verursacht hat, deren ideellen Bestrebungen sich der Hagenbund — dank der anfeuernden Tätigkeit seines ausgezeichneten Obmanns Dr. Rudolf Junk — in letzter Zeit deutlich genähert hat. Der Bund will mehr sein als ein bloßes Ausstellungsunternehmen, er will ein Hort zur Wahrung der künstlerischen Freiheit sein; er war der Entdecker der jungen Talente, der Rückhalt aller

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. A. VON KAULBACH KINDERBILDNIS

künstlerischen Jugend in Wien, der Sammelpunkt des polnischen und tschechischen Nachwuchses. Und das ist es, was ihm den Hals bricht; nicht der ziemlich gemäßigte Modernismus, zu dem sich die meisten Mitglieder bekennen, sondern die wirklich großzügige und künstlerische Selbstlosigkeit, mit der sie die Jugend förderten. Der Hagenbund hat in diesem Winter die Moderne Norwegens nach Wien gebracht, er hat im vorigen Jahr den Jung-Wiener Künstlern durch seine Gastfreundschaft ein gemeinsames Auftreten ermöglicht, das durch die Summe gährenden Talentes, das es ans Tageslicht brachte, ein wirkliches Labsal war; kurz, er hat immer wieder bewiesen, daß er ein Künstlerbund ist und kein Geselligkeitsverein und daß ihm an der Sache der Kunst mehr gelegen ist, als an persönlichen Interessen, und so etwas wird in dieser Stadt der mordenden Gemütlichkeit und der verhätschelten Unfähigkeit nicht geduldet. Dieser Trotz muß gebrochen werden — aber das Mittel der tückischen Delogierung war vielleicht doch nicht gut gewählt; denn die Maßregel hat ehrliche und laute Entrüstung erregt und die Kunstfreunde Wiens stehen mit einer Einmütigkeit, die sonst nicht gerade ihre kennzeichnende Eigenschaft ist, im Lager des Hagenbundes; vielleicht bringt das die kommunalen Machthaber zur Besinnung und läßt sie einen Ausweg finden, der die Fortexistenz des Bundes ermöglicht. Denn er ist innerhalb des Wiener Kunstlebens ein unentbehrliches frisches Element. H. T.

NEUE KUNSTLITERATUR

Michel, Wilhelm. Max Oppenheimer. 3 M. München 1911, Georg Müllers Verlag.

Ich finde es nicht unbedenklich, einem sechsundzwanzigjährigen Künstler, der nach allen Anzeichen noch mitten im Kampf steht, und dessen Entwicklung hoffentlich noch lange nicht abgeschlossen ist, ein literarisch-kritisches Denkmal in so anspruchsvoller Form, wie sie ein reich illustriertes Buch darstellt, zu setzen. Ich möchte nicht mißverstanden werden: dieser seltsame junge Maler kann außerordentlich viel, aber man hätte doch eine weniger prätentiöse Manier finden müssen und zur Veröffentlichung nicht gerade den Zeitpunkt einer Krisis in seiner Entwicklung wählen sollen. Wilhelm Michels geistreiche Ausführungen über unser Verhältnis zur Außenwelt und über den künstlerischen Abstraktionsdrang, die den Kern seines Oppenheimer-Essays bilden, hätten ja nicht notwendig des Ausgangspunktes „Oppenheimer“ bedurft: das nämliche hätte sich im Zusammenhang mit Cézanne oder Matisse sagen lassen. Und sonst blieb Michel — begreiflicherweise — verhältnismäßig wenig über Oppenheimer selbst zu sagen. Und manches wieder, was wohl über ihn zu sagen gewesen wäre, blieb ungesagt, zum Exempel: wie vollkommen Oppenheimer von Greco abhängt. Als man neuerdings den kretischen Toledaner sozusagen wiederentdeckte, begann ich zu fürchten, daß der Greco unter der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

F. A. VON KAULBACH
BILDNIS DER GRÄFIN CAROLI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. A. VON KAULBACH STEYRISCHE BÄUERIN

künstlerischen Jugend unserer Generation viel Unheil anrichten werde. Und da haben wir schon ein Schulbeispiel, wie ein hochbegabter junger Künstler durch diese Beeinflussung von seiner geraden Bahn abgedrängt wird. — Auf Seite 13 dieses Buches ist ein weiblicher Akt abgebildet, der 1909 entstanden ist: eine ungewöhnlich selbständige und tüchtige, formstrenge Arbeit eines Künstlers, der auf den besten Wegen ist. Im Gegensatz dazu finden sich, um von vielem nur einiges herauszuheben, auf Seite 4 und Seite 41 die Porträts von Heinrich Mann und Franz Blei, auf Seite 28 ein „Simson", auf Seite 19 eine „Kreuzabnahme", die sich in unerquicklichstem Grecotum gefallen. Schade, daß Oppenheimer diesen Umweg macht in seiner Entwicklung, daß er den schönen, geraden Weg, auf dem eine so feine Arbeit wie der weibliche Akt (1909) lag, verläßt. Er wird sich indessen, hoffe ich, wieder zurechtfinden, wenn ihm nicht allzu freigebig gespendete Anerkennung die Sinne verwirrt. G. J. W.

Scheffler, Karl. Die Nationalgalerie zu Berlin. Ein kritischer Führer. Mit 200 Abbildungen. 20 M. Berlin 1912, Bruno Cassirer.

„Dieser kritische Führer will und kann nur ein gebildeter Freund sein, nicht ein selbstgefälliger Mentor." So charakterisiert der bekannte Kunstschriftsteller und Essayist selbst sein Buch treffend. Die ersten Kapitel über Entstehung der Sammlung und Geschichte des Gebäudes zeigen die Vertrautheit des Verfassers mit der Geschichte der Nationalgalerie, die bis zu den neuesten für die deutsche Kunstwelt höchst bedeutsamen Ereignissen verfolgt wird, — mit erfreulicher Sachlichkeit und in durchaus modernem Geiste. Die Schilderung der Tätigkeit Tschudis halte ich für eine der besten Zusammenfassungen der Gesamtleistung, zugleich für eine gehaltene und kraftvolle Charakteristik des Mannes, der die Galerie zu einem Kunstmuseum im höchsten Sinne gestaltete. Die Hinweise auf die Erfolge seines Nachfolgers zeigen Entwickelungslinien auf, denen man mit Freude folgt. Die Bilder werden nach Gruppen besprochen, die sich um die großen Künstlernamen bilden, der Hauptwert wird aber dabei nicht auf die räumliche Anordnung, sondern vielmehr auf den historischen Zusammenhang gelegt, wie Tschudis größte Leistung, die Jahrhundertausstellung, ihn zuerst in hellem Lichte erscheinen ließ. Nicht apodiktisch, sondern mit sicherem Gefühl, ohne Ueberschwang, mit Begründung und lebendigem Kunstgefühl wird dem Leser das Werden und der innere Gehalt der Kunstwerke näher gebracht. Der Verfasser wendet sich nicht sowohl an den Historiker, als vielmehr an den kultivierten Kunstfreund, und seine lebensvolle stilistische Gestaltung läßt ihn sein Ziel mit vollem Gelingen erreichen. G.

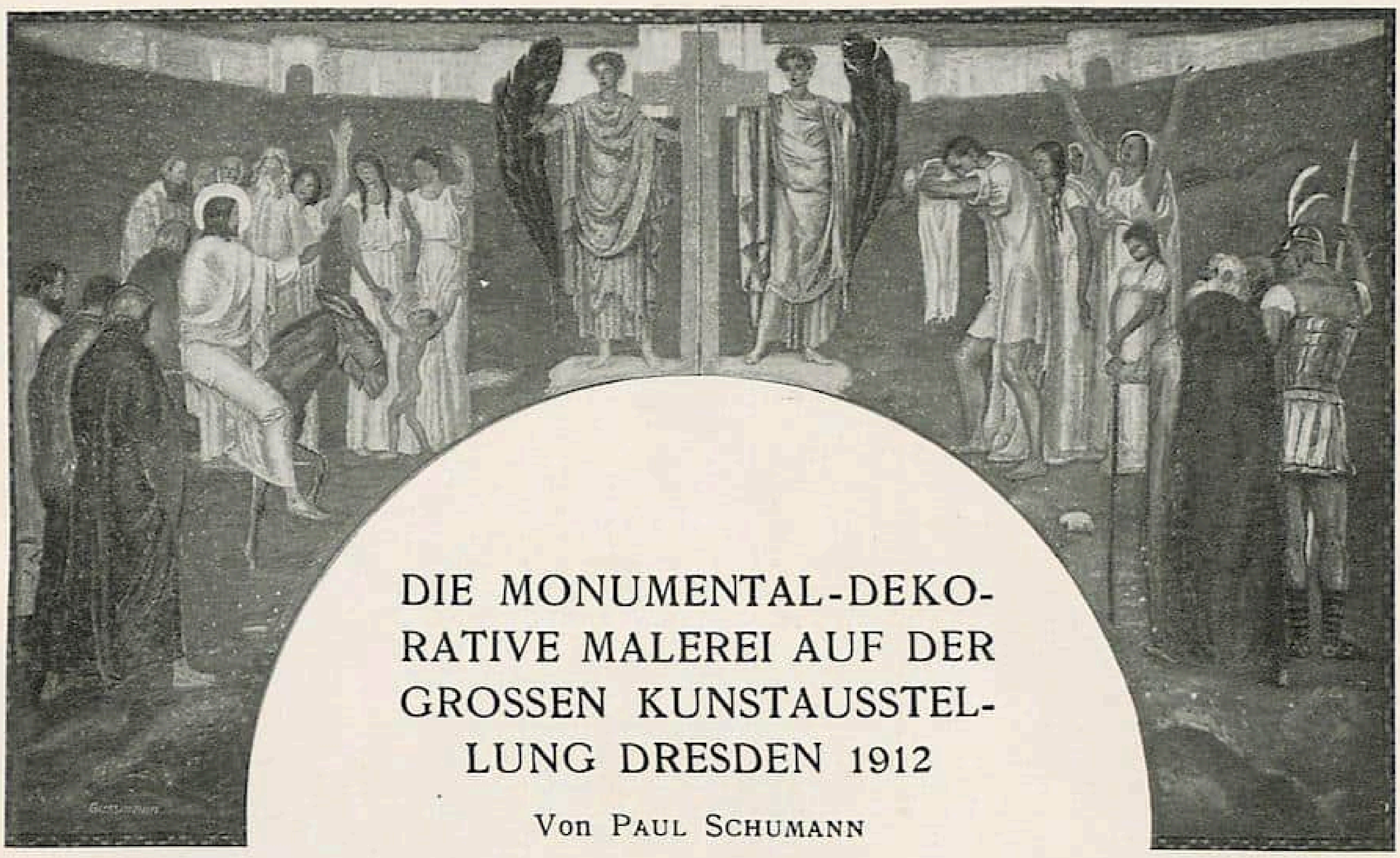
F. A. VON KAULBACH ZEICHNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FERDINAND HODLER DER RÜCKZUG BEI MARIGNANO (FARBIGER KARTON)

Große Kunstausstellung Dresden 1912. — Mit Genehmigung des Kunstverlages H. O. Miethke, Wien

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



DIE MONUMENTAL-DEKORATIVE MALEREI AUF DER GROSSEN KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN 1912

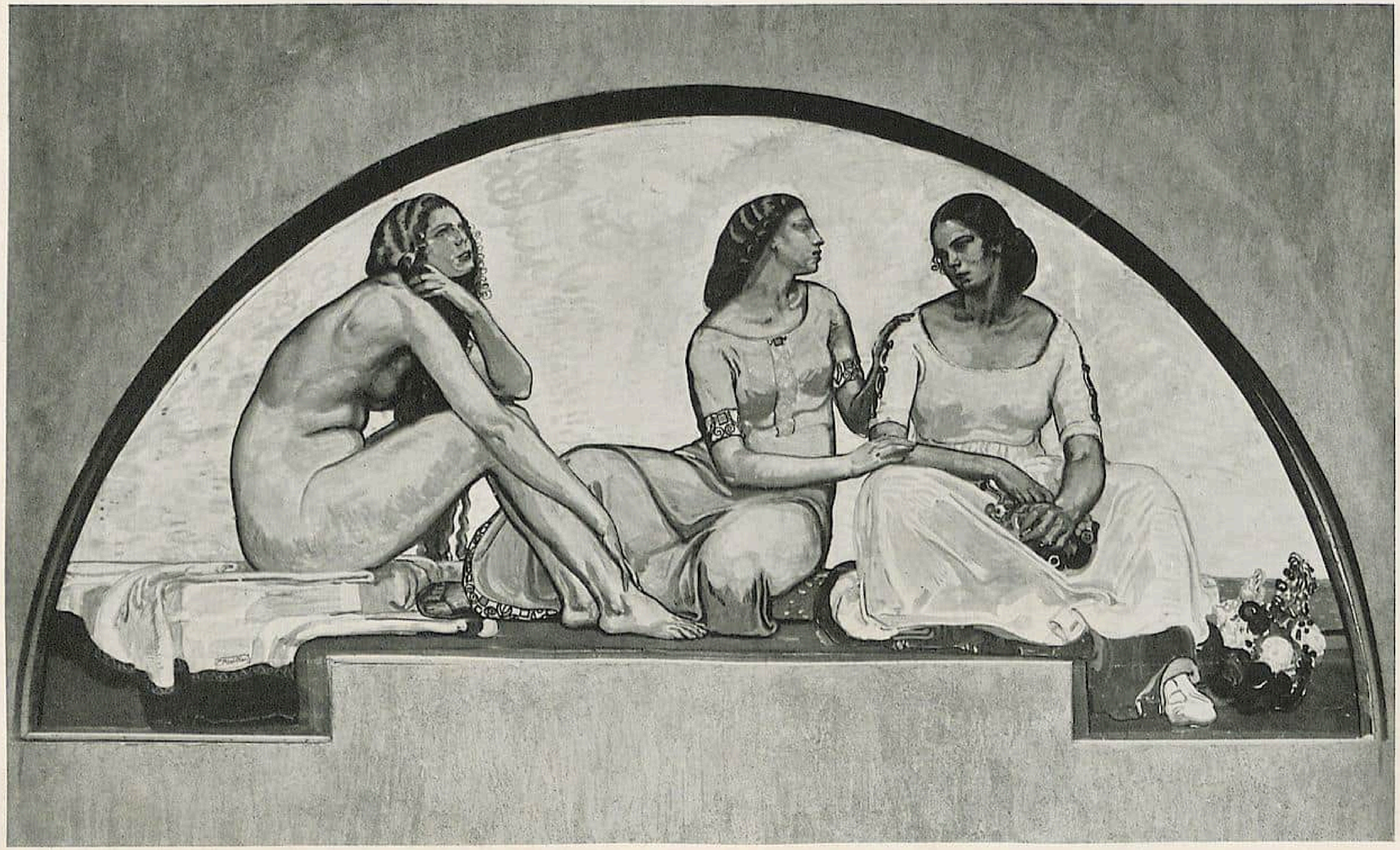
Von Paul Schumann

OTTO GUSSMANN — EINZUG IN JERUSALEM

Die diesjährige Dresdner Kunstausstellung erhält ihre Bedeutung, abgesehen von dem wieder vorbildlichen künstlerisch-vornehmen Äußern, durch die Sonderausstellung monumental-dekorativer Kunst, für die eine Anzahl großer und kleiner Räume in entsprechender Art besonders vorgerichtet wurden. Die große Bedeutung dieser Veranstaltung wird allgemein anerkannt, und ihre Anregungen werden nicht ohne Folgen bleiben. Das Besondere der Anordnung ist, daß die Gemälde ohne Rahmen unmittelbar in die Wand eingelassen sind (Abb. S. 48); der Vergleich mit Tafelgemälden fällt hierdurch weg und die künstlerischen Absichten werden erreicht, indem die Voraussetzungen gegeben sind, für die der Künstler schafft. Bilder, die man vorher im Rahmen gesehen hat, wirken hier ganz anders, bedeutsam und groß, sie wirken so wie sie gedacht sind.

Die Verbindung der beiden Wörter monumental und dekorativ deutet ganz richtig darauf hin, daß der Unterschied zwischen beiden Begriffen fließend ist und daß sie nur in ihren äußersten Ausgestaltungen scharfe Gegensätze sind. Keine Gegensätze sind monumental und ornamental. Eine ornamentale Schöpfung kann ebensowohl monumental sein wie ein Figurenbild, unvereinbar erscheint dagegen das Monumentale mit dem Zierlichen, dem Kleinlichen, dem Graziösen und dem Spielerischen. Monumental ist dem Ursprung des Wortes entsprechend, was zu einem Monument, das ist einem Denkmal, einem Bauwerk gehört, was selbst ein Denkmal ist, oder was stilistisch denkmalmäßig ausgeführt ist. Stein und Erz sind die ursprünglichen Stoffe für monumentale Darstellungen, die für die Dauer auf Jahrhunderte berechnet sind. Aus dem Stoff und dem Zweck ergab sich von selbst der große Stil der Monumentalmalerei: die Beschränkung auf das Wesentliche, die Unterdrückung der gleichgültigen Nebendinge, der Zufälligkeiten jeder Art, die Vereinfachung der Formen und der Farben, auch wohl des Bildraumes. Aus alledem ergibt sich die Größe der Anschauung, die Ruhe und Geschlossenheit des monumentalen Bildes. Es ist klar, daß die Kunst in ihren Anfängen, die altertümliche Kunst, uns zumeist auch mehr oder minder monumental erscheinen wird: die Hilfsmittel der Kunst, das Sehen und das Können des Künstlers waren noch so beschränkt, daß alle die genannten Vereinfachungen selbstverständlich waren, das Großschauen ist das gegebene Wesen der primitiven Kunst. Indem sich aber das künstlerische Können immer mehr steigert, indem sich Zeichnen, Farbenkunst, Perspektive, Durchbildung der Einzelheiten immer mehr entwickelten,

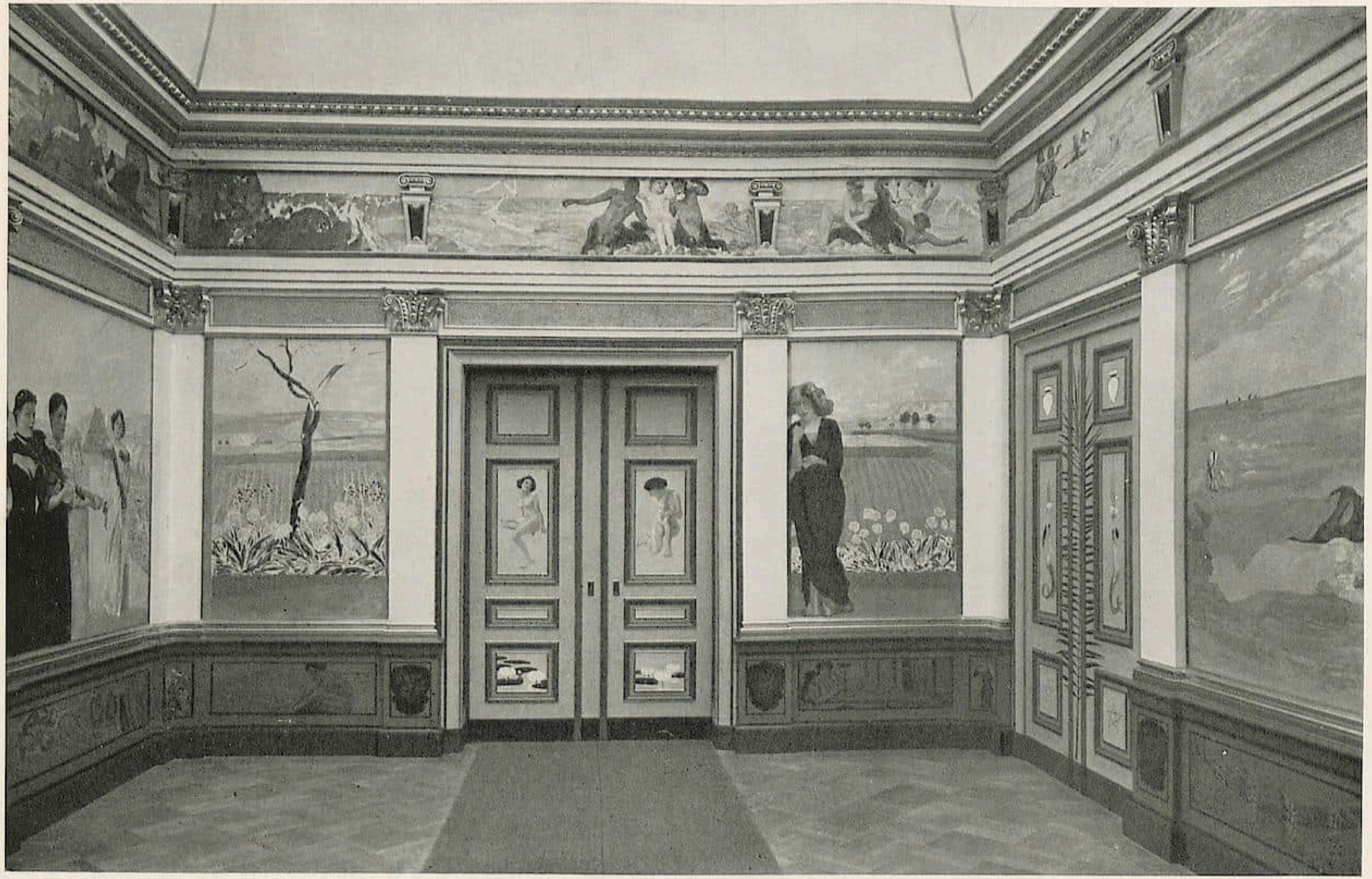
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERICH KUITHAN EMPFINDUNG

Große Kunstausstellung Dresden 1912

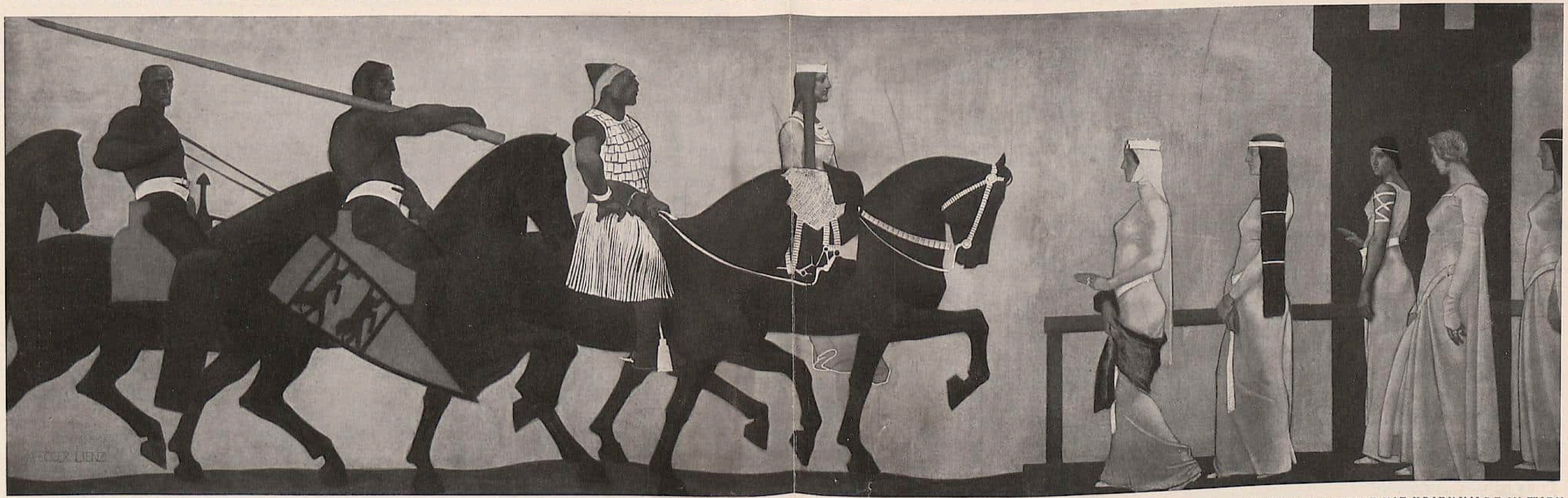
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX KLINGER WIEDERHOLUNG DES VORZIMMERS FÜR DIE VILLA ALBERS IN BERLIN

Große Kunstausstellung Dresden 1912

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALBIN EGGER-LIENZ — *Große Kunstausstellung Dresden 1912* — KÖNIG ETZELS EINZUG ZU SEINER HOCHZEIT MIT KRIEMHILDE IN WIEN

indem sich weiter das gerahmte Kabinettbild mehr und mehr einbürgerte und in Gegensatz zur monumentalen Wandmalerei, der Mosaikmalerei, der Bildteppichkunst trat, wurde die Monumentalmalerei eine bewußte Kunst. Der Künstler muß von da, wenn er monumental schaffen will, von seinem Können ein gewisses Maß preisgeben und muß für den bestimmten Zweck auswählen, was ihm dafür brauchbar erscheint. Das Studium der primitiven Kunst führt dabei manchen zur Altertümelei, zur archaistischen Kunstweise; indes eine Notwendigkeit ist das nicht, es gibt auch eine Monumentalkunst, die durch die gesamte moderne Entwicklung hindurchgegangen ist, darum durchaus modern erscheint.

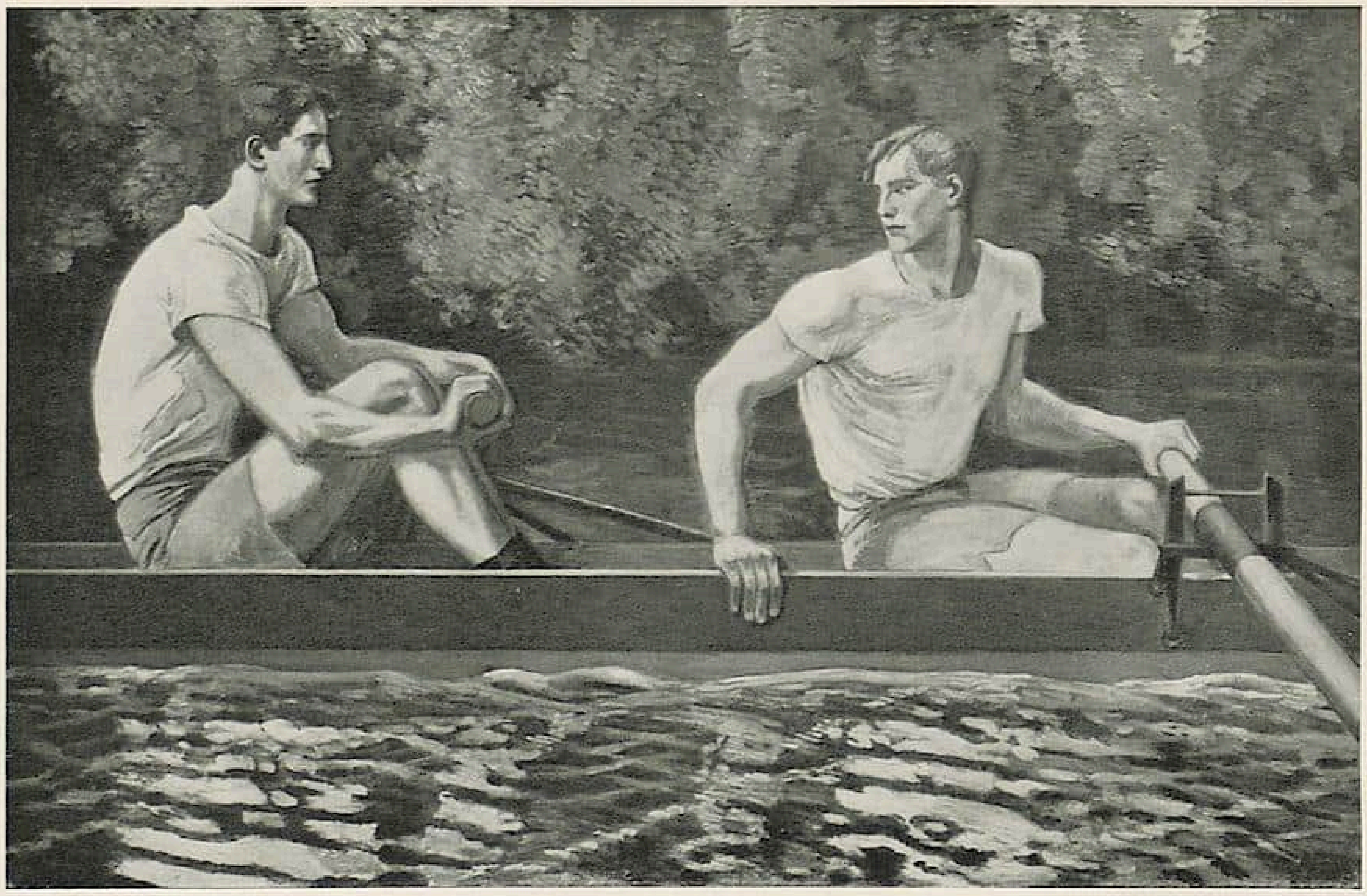
Die dekorative Kunst hat mit der monumentalen den Zweck des Schmückens, des Bedeckens einer Wandfläche gemeinsam. Auch hier ergibt sich die Notwendigkeit der Beschränkung auf das Geeignete. Den Unterschied ergibt die Auffassung: Ernst, Größe, Würde, Bedeutsamkeit ergibt das Monumentale, heitere, leichte, spielende Auffassung das Dekorative. An sich liegen in den Worten selbst keine Werturteile, in beiden Richtungen können Meisterwerke geschaffen werden, aber es ist nun einmal so, daß man mit dem Monumentalen leichter den Begriff des Gehaltvollen, Tiefen, mit dem Dekorativen leichter den Begriff des Hohlen, Oberflächlichen verbindet.

Man hat wohl die monumentale Kunst in Gegensatz gestellt zur Individualkunst und gesagt, das monumentale Schaffen wende sich typisierend an die Allgemeinheit, die Individualkunst an einzelne gleichgestimmte Seelen; indes ist es wohl überhaupt nicht angebracht, von einer Individualkunst zu sprechen, sondern weil doch wohl jeden Künstler ein bestimmtes Wollen leitet, von persönlicher Kunst; und daß auch in der monumentalen Kunst die Persönlichkeit gilt, daß auch hier scharf umrissene Persönlichkeiten walten, die starke Gegensätze darstellen, das lehrt die Dresdner Ausstellung beim oberflächlichsten Ueberblick. Hodler, Buri, Gußmann, Egger-Lienz, Ludwig von Hofmann, Stuck, Max Klinger, Orlik, Hettner, Weiß, Gallén-Kallela, Maurice Denis, Zuloaga usw. — jeder dieser Künstler hat seinen persönlichen Stil in der monumentalen und dekorativen Kunst, und gar mancher von diesen Künstlern hat mit Kampf und Mühe die Gemeinde seiner Kunst suchen müssen, ehe es ihm gelang sich durchzusetzen.

Im Vorraume der gesamten Abteilung ist in der Hauptsache die moderne Dresdner Schule der Monumentalmalerei untergebracht; ihr Führer ist Otto Gussmann, der für die Ausstellung sein großes Gemälde für den Triumphbogen der Kirche zu Hainsberg bei Dresden etwas verkleinert wiederholt hat: den Einzug Christi in Jerusalem am Palmsonntag (Abb. S. 25). Das Wesen der Monumentalmalerei ist sicher erfaßt: der Künstler hat auf dem Triumphbogen, der eine starke architektonische Bedeutung hat, durchaus die Wandfläche gewahrt; der Vorgang hat keinen wirklichen Schauplatz, die Raumtiefe ist auf das notwendigste beschränkt, indem einzelne wenige Figuren in kräftigerer Farbe und gesonderter Stellung hervortreten. Ebenso ist die Darstellung des Vorgangs auf die unumgänglich notwendigen Personen, auf Christus und einzelne typische Vertreter der beteiligten Kreise — Jünger, Volk, Priester, Krieger — eingeschränkt, wodurch die Komposition klar und durchsichtig wird. Die Farbengebung ist ebenfalls gebunden und durch wirksam angeordnete Farbenflecke zusammengehalten. So gewinnt Gußmann einen großen geschlossenen Gesamteindruck, eine Darstellung, die als Ganzes wirkt und mit einem Male erfaßt werden kann, einen malerischen Schmuck, der sich der architektonischen Form einfügt und sie erhöht, dazu Ernst, Größe, Würde, wie sie dem Kultraum und dem religiösen Gegenstand angemessen sind. Denselben wohlverstandenen Stil zeigen Gußmanns vier allegorische Zwickelfiguren für das Rathaus zu Zeitz.

Neben Gußmann stehen seine Schüler Paul Rössler, Paul Perks und Karl Schulz, deren Werke den Schulzusammenhang deutlich bekunden, zugleich aber die selbständige persönliche Verarbeitung der Grundsätze ihres Meisters erkennen lassen. Von Rößler sehen wir die Studie zu dem Freskogemälde „Prometheus das Feuer bringend" (für die Aula des Seminars zu Plauen im Vogtland), ein Bild von klarer Komposition, wuchtiger Auffassung und kräftiger Fleckwirkung; von Perks die eine Hälfte seines Gemäldes „Golgatha" für die Kirche zu Döhlen, von Karl Schulz den Karton zu einem Wandgemälde in Temperafarben, „Der Gekreuzigte" einem Werk voll tiefinnerlicher Auffassung, das mit völligem Verzicht auf Lokalfarben gemalt ist (Abb. S. 36). Auf dem vortrefflichen Bilde von Perks sehen wir mehr Wirklichkeit: Christus am Kreuz mit

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LUDWIG VON HOFMANN DIE RUDERER

Große Kunstausstellung Dresden 1912

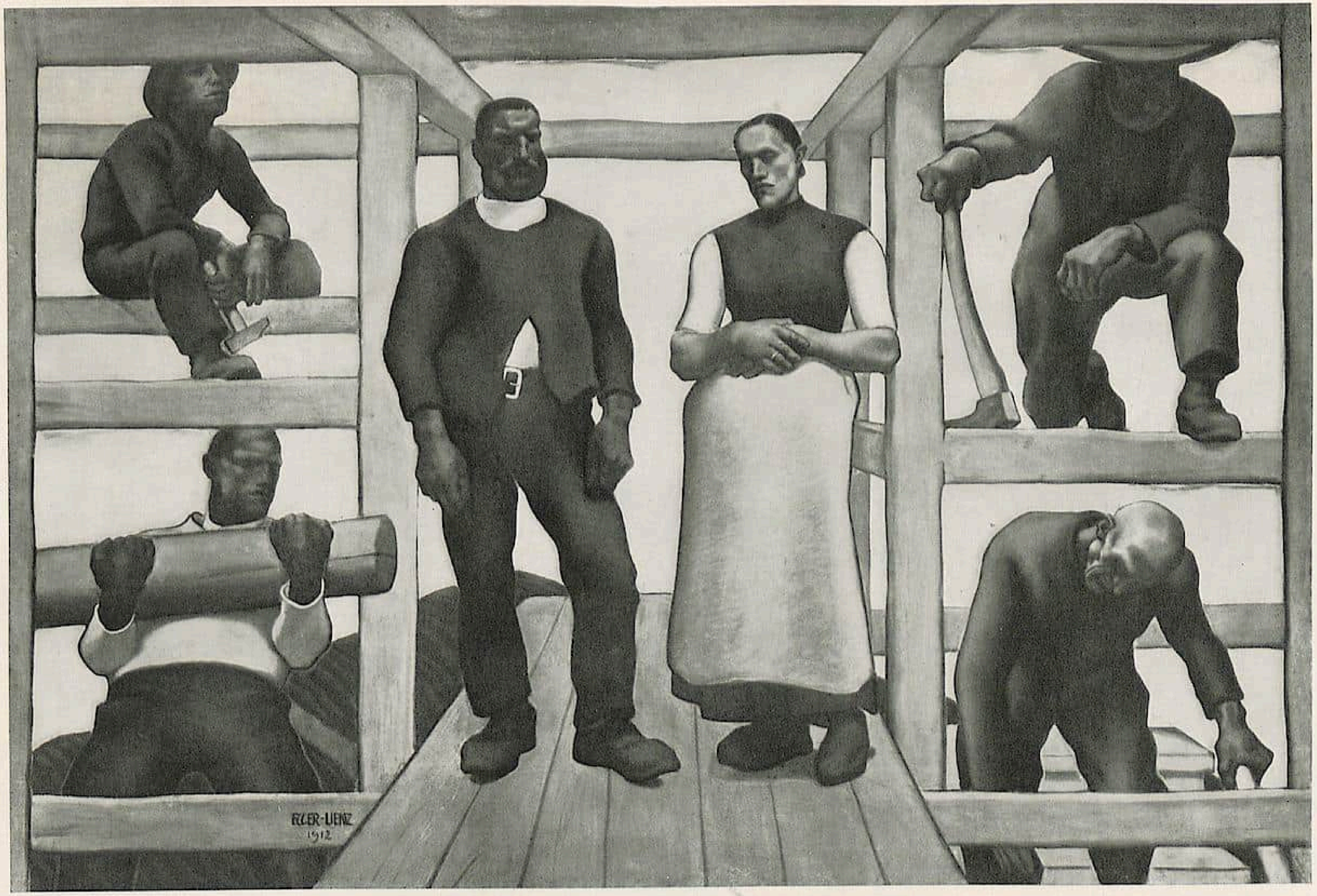
Maria, zu seiner Linken den unbußfertigen Schächer, vor seinem Kreuz eine Rotte römischer Krieger in roten Hosen und grünen Jacken, die sich mit wilden Gebärden unterhalten: die rote Stadtmauer schließt den Mittelgrund ab, aber die kräftige Fleckwirkung der Figuren zwingt das Bild in die Fläche. Auch hier ist alles klar und lebendig veranschaulicht in wirksamer Beschränkung auf das Wesentliche.

Weiter finden wir in diesem Raume ein Oelgemälde von Kuehls Schüler HANS HANNER, darstellend das Sehnen in Gestalt eines sitzenden nackten Jünglings, dessen Gestalt sich in wohl empfundenem Umriß vom Himmel abhebt, dann von dem verstorbenen WILHELM VOLZ, das der Münchener Secession gehörige Gemälde des Engels am Grabe Christi und einige größere Oelbilder von LUDWIG VON HOFMANN: „Abwehr“, „Die Ruderer“, „Gelbe Segel“ (Abb. S. 30 u. 35) und „Felsenufer“, breit und großzügig gemalte Kompositionen, in denen nackte Gestalten in lebendigem Tun sich im Vordergrunde betätigen: die Kunst der ungezwungenen Bewegungen, das warme Inkarnat, die Harmonie in der gleichmäßig dekorativen Auffassung der Natur und der menschlichen Gestalten geben den Bildern, besonders dem „Felsenufer“, ihren besonderen Reiz.

Imposant ist der folgende weite Saal, den FRANZ VON STUCK, FERDINAND HODLER und ALBIN EGGER-LIENZ beherrschen. Von Stuck sieht man hier — zum erstenmal ausgestellt — die beiden großen ornamentalen Friesdekorationen, die er für das Reichstagsgebäude in Berlin malte, die der Reichstag indes zur allgemeinen Empörung aller künstlerisch empfindenden Kreise Deutschlands als ungenügend zurückwies. Noch heute ist es jedem, der diese Kompositionen sieht, unbegreiflich, was an dieser ruhigen meisterhaft durchgeführten ornamentalen Komposition — der Jagd nach dem Glück innerhalb eines die ganze Fläche bedeckenden Ranken- und Gitterwerks nebst den regelmäßig verteilten Wappen der deutschen Bundesstaaten — Empörendes oder auch nur Auffälliges sein könnte. Mögen uns diese „Gebilde ernster und scherzender sinnvoller Phantasie“ heute auch nicht mehr als modern anmuten, so ist doch die Komposition so stilgerecht, so vollendet in ihrer Art gelöst, daß sie auch heute noch ganz einwandfrei erscheint.

Viel gewaltiger wirken indes hier EGGER-LIENZ und HODLER. Zunächst Egger-Lienz,

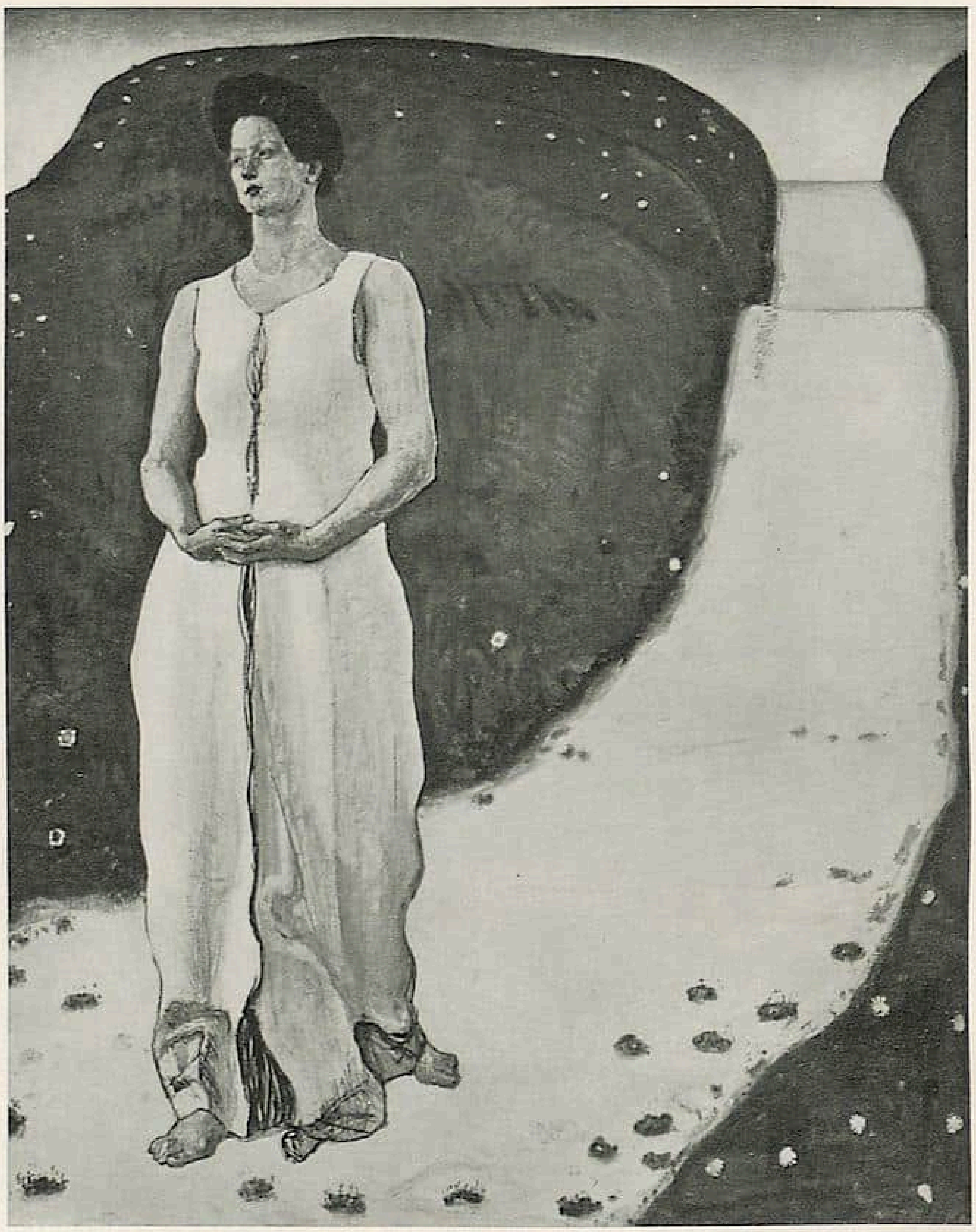
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALBIN EGGER-LIENZ HAUSBAU

Große Kunstausstellung Dresden 1912

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

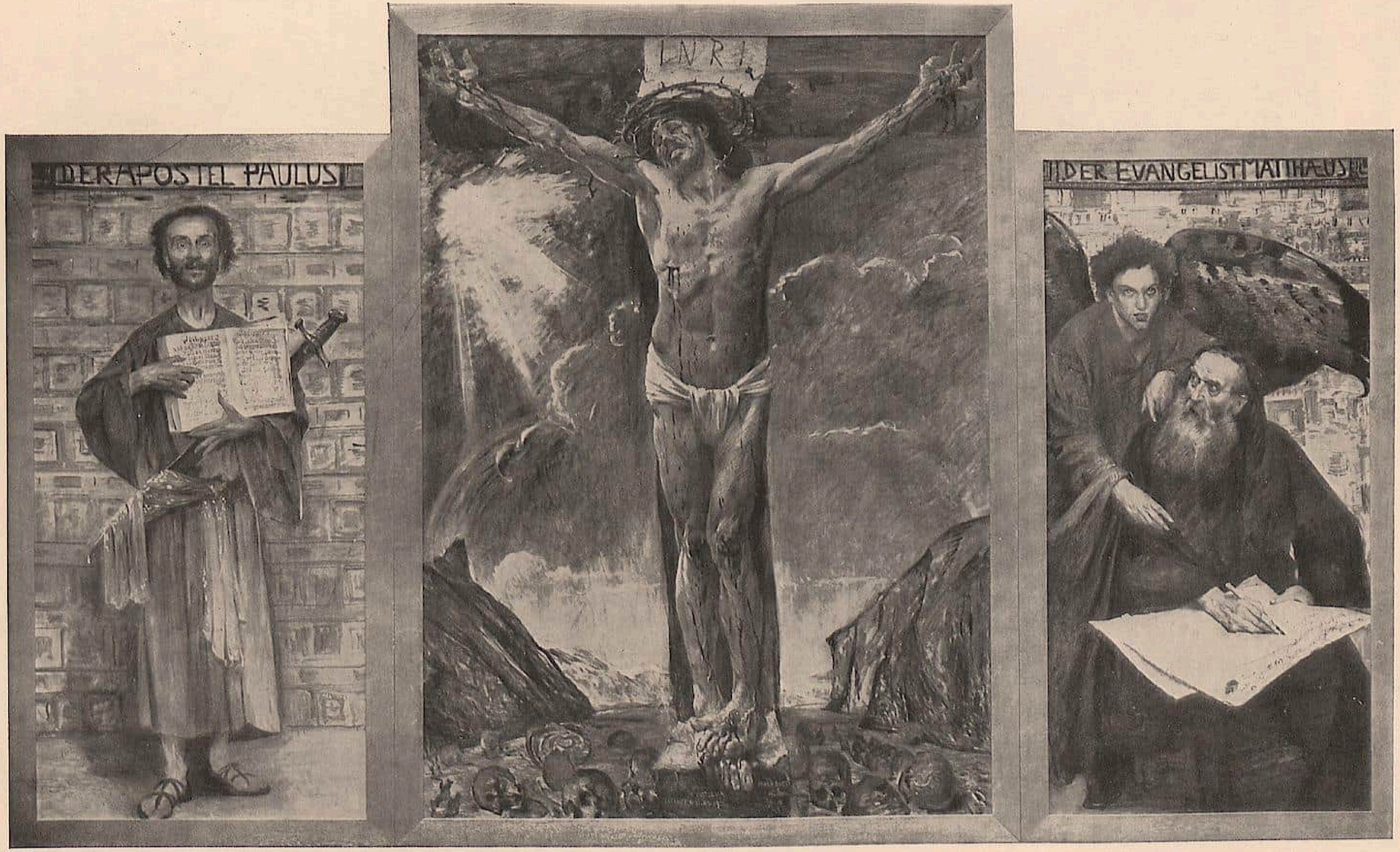


FERDINAND HODLER ABENDRUHE

Mit Genehmigung der Kunsthandlung H. O. Miethke, Wien

der Tiroler, der jetzt aus Wien an die weimarische Kunstakademie übergegangen ist. Er hat nicht weniger als zwölf Gemälde ausgestellt, die seine bedeutsame Kunst eindringlich vorführen (Abb. S. 28/29, 31 u. geg. S. 40, ferner Jahrg. 1907/8, S. 467; 1908/9, S. 394 u. S. 395). In ganz persönlicher Weise hat er sich einen monumentalen Stil geschaffen: auf hellem Hintergrund erscheinen seine Gestalten fast als Silhouetten, indes mit einläßlicher Innenmalerei (Modellierung) und in starker teils typischer, teils individueller Charakteristik der Persönlichkeiten; ein Schauplatz der Handlung ist so gut wie gar nicht vorhanden, nur die helle Wandfläche, der Raum, die Farbengebung bewegt sich in braunen und braunroten Tönen, zu denen höchstens noch Schwarz und Rot in beschränktem Maße hinzutreten, um Einzelheiten zu betonen. So erreicht der Künstler ungemein starke Wirkungen dekorativer, zugleich aber innerlicher Art, denn wir werden durch nichts Gleichgültiges und Unwesentliches von der Hauptsache abgezogen. Da ist Etzels Einzug in Wien mit Kriemhilde zu seiner Hochzeit in Wien. Der Vorgang, den das Nibelungenlied als ein wahres Völkergewimmel schildert, ist auf neun Personen in Lebensgröße beschränkt: Kriemhilde, Etzel, zwei germanische Fürsten, die hintereinander reiten, auf der anderen Seite fünf Edeldamen, die

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

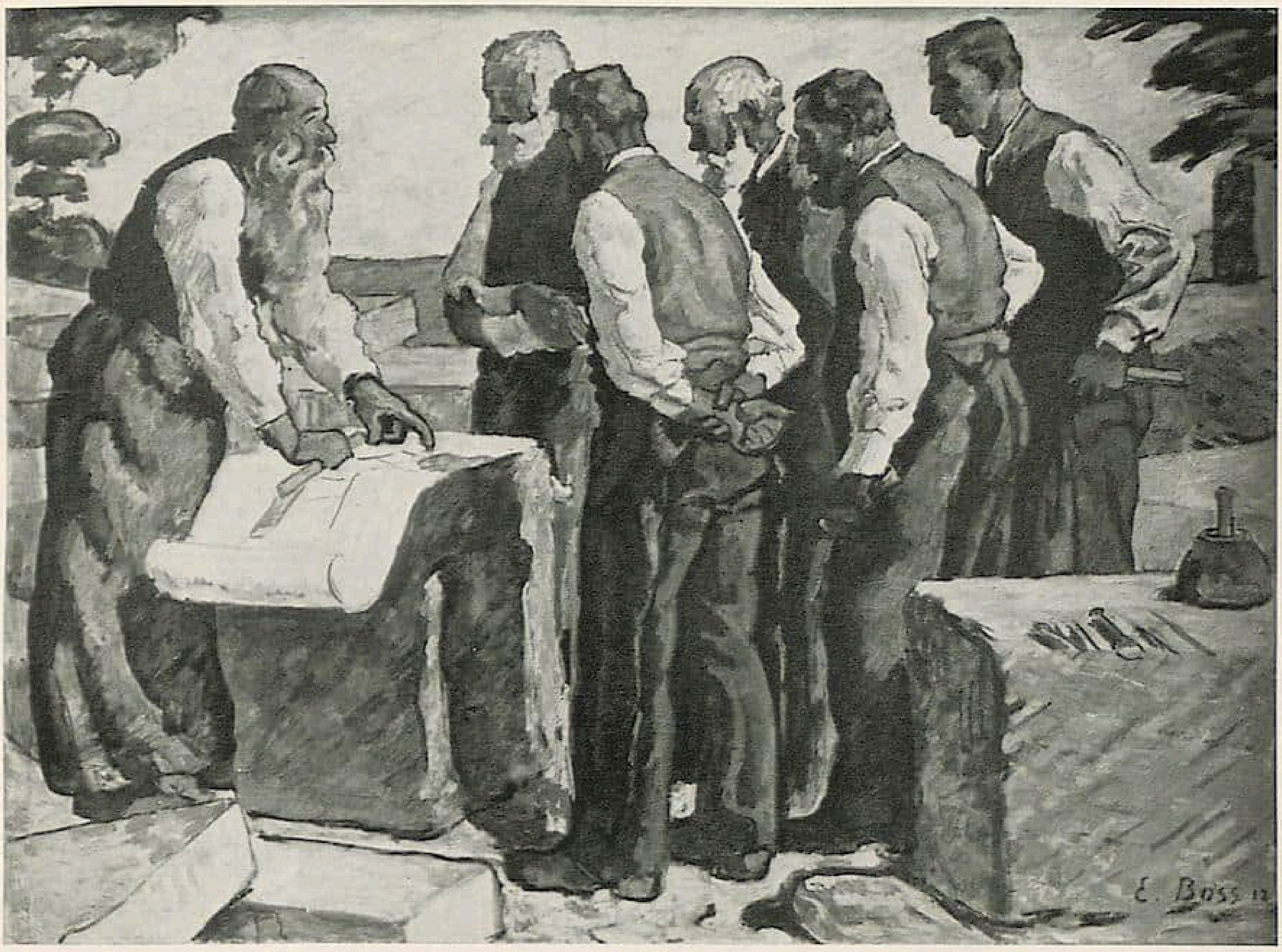


Große Kunstausstellung
Dresden 1912

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

LOVIS CORINTH — GOLGATHA
ALTARGEMÄLDE FÜR TAPIAU

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



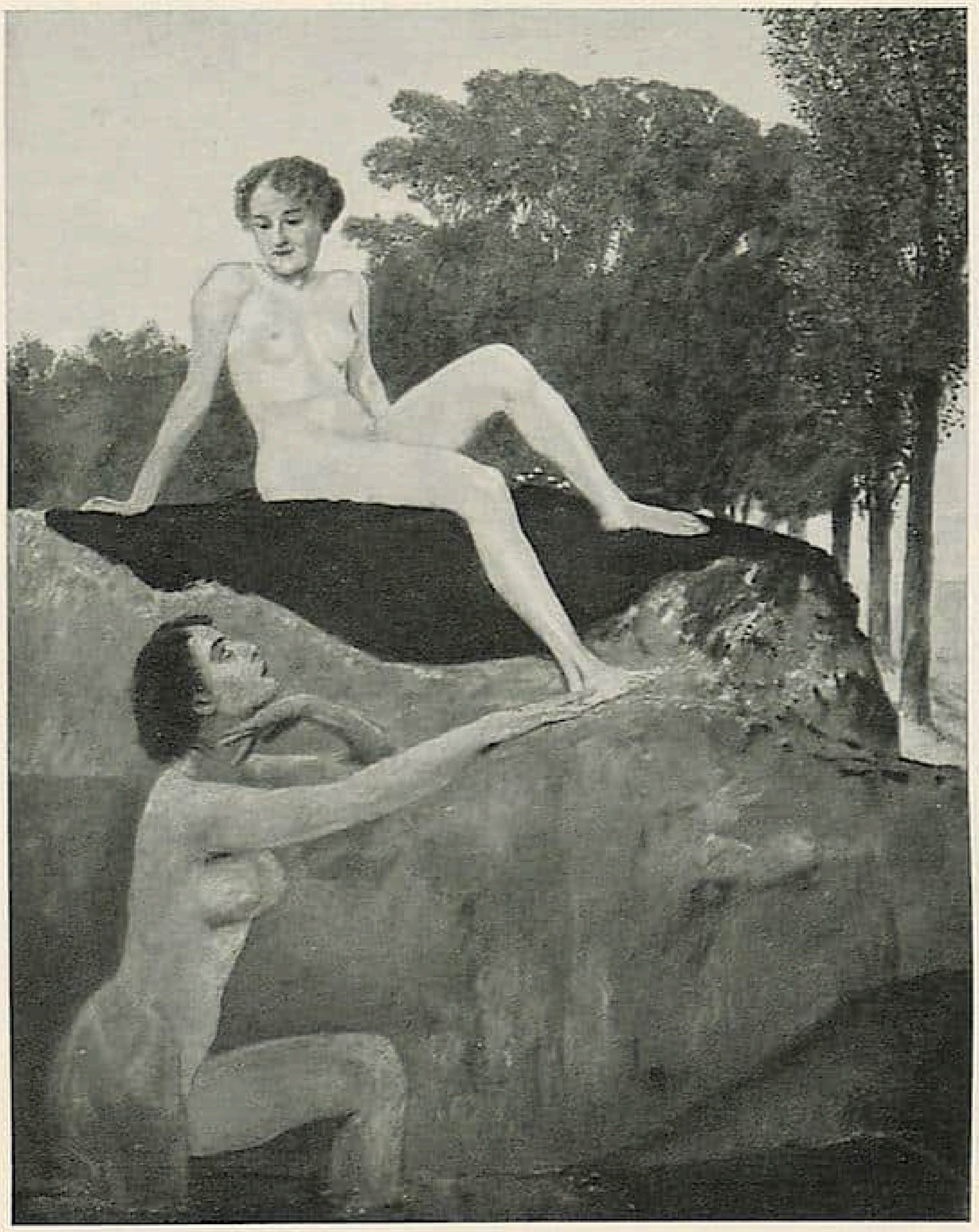
EDUARD BOSS STEINHAUERGRUPPE

Große Kunstausstellung Dresden 1912

ihnen zum Empfang entgegengehen. Ganz wenige Farben: hellbräunlicher Hintergrund, schwarze Rosse, dazu Kronen, Panzer, Zaum und Zügel in Gold, Sattel, Schildzier und ein Stück Geländer in Rot. Etzel als Mongole, die übrigen als Germanen sind scharf gekennzeichnet, alle erscheinen uns als Vertreter eines heroischen Zeitalters, die Darstellung ist über das bloße Ereignis hinaus zu wuchtiger Monumentalität gesteigert, feierlich und groß, wie der Stil des Nibelungenliedes selbst.

Den gleichen Stil bekunden drei weitere Bilder von Egger-Lienz: Das „Abendmahl", die „Lebensalter", der „Säemann und der Teufel". Ohne wirklichen Schauplatz und sonstiges Beiwerk stehen die Gestalten einfach vor dem weißen Hintergrunde, bei der Darstellung der Lebensalter in eigenartiger Weise innerhalb der verschiedenen Abteilungen eines Balkengerüsts zu einem hölzernen Hause, womit eine Art Symbolik verknüpft ist; beim Abendmahl stehen die Personen, die vier Frauen links, die vier Männer rechts von dem ganz schematischen Tische, der Brot und Wein trägt. Treffend weiß Egger-Lienz seine einzelnen Gestalten zu charakterisieren und zwar innerhalb des ihm heimischen Volkstypus, den er wiedergibt, ohne Verzärtelung und ohne mehr hineinzulegen, als darinliegt. Kein Zweifel, daß die Vereinfachung des Beiwerks und die schematische — innerhalb der wenigen Töne aber feingestimmte — Farbengebung uns ganz stark auf das Innerliche in den Gestalten hinweist. Zwei wuchtige Bilder endlich beziehen sich auf den Freiheitskampf der Tiroler im Jahre 1809. Hier sehen wir den rotbärtigen Kapuzinerpater Haspinger, den Säbel in der Rechten, das Kreuz mit der Linken haltend mit langen Schritten den Seinen voranstürmend, hinter ihm in wuchtigem Rhythmus die Tiroler Bauern. Es ist erstaunlich, wie hier bei ganz beschränktem Bildraum, ohne jede Andeutung von Oertlichkeit und trotzdem man nur etwa acht Menschen in ganzer Gestalt sieht, die unwiderstehlich packende Gewalt eines ganzen Volksheeres veranschaulicht

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX KLINGER DIE QUELLE
Große Kunstausstellung Dresden 1912

museum zu Zürich, das uns die Größe schweizerischer Kraft auch im Unglück mit aller Wucht künstlerischen Ausdrucks zeigt. Die Kartons lehren, wie sorgfältig Hodler die Komposition in Linien und Farben vorbereitet hat, wie er die Gruppen, die sich schließlich zur Gesamtgruppe zusammenfügen, im einzelnen erst durchbildet, so daß dann die Ueberschneidungen und Deckungen vollkommen richtig und klar erscheinen. Man sieht deutlich, worauf es Hodler ankommt: die Parallelstellung der Figuren, die er sonst fast schematisch verwendet, klingt frei und kraftvoll auch durch die malerische Komposition hindurch; die sichere energische Zeichnung wird gestützt durch die Malerei, beide dienen gleichmäßig der Komposition; die wohlverteilten gelben Flecke der Wämser, gehoben durch das Blau der stählernen Panzer und das die Mitte bildende stumpfe Rot geben dem Bilde die feste farbige Haltung.

Hat Hodler hier ein historisches Ereignis durch kraftvolle Beschränkung auf das Wesentliche, durch Zusammendrängung des Massenerlebnisses auf eine herausgegriffene typische Gruppe aus dem Bereich der Episode in das Ge-

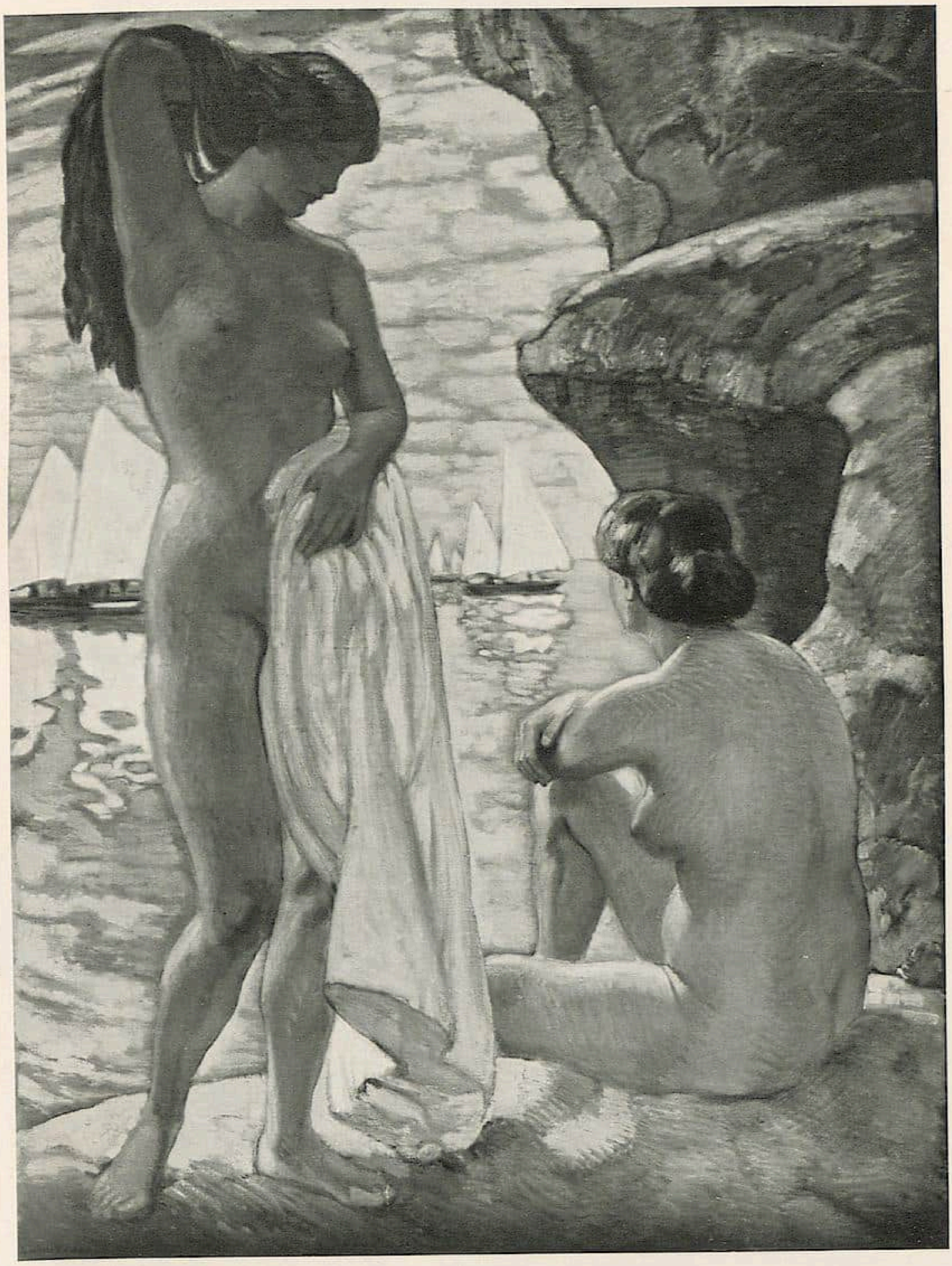
ist. Der Totentanz ist dagegen allegorisch: eine dichtgedrängte Gruppe, die zum Kampfe auszieht an der Spitze der Tod, der seinen rechten Arm unter den seines Nachbars mit dem Beil geschoben hat und sich, weit auslangend, auf seinen derben Stock stützt. Er erscheint erregt, denn seine Ernte ist da, während die sterblichen Kämpfer dumpf mit plumpen, großen Schritten vorwärts streben. Eine ernste große Schilderung, die uns an Holbeins Bilder des Todes gemahnt.

Im Gegensatz zu Egger-Lienz, der uns auch menschlich zu packen weiß, steht der Schweizer FERDINAND HODLER, der einerseits seinen Gestalten mit gewaltiger künstlerischer Kraft, aber überlegen kühl gegenübersteht, und der anderseits der germanischen Kraft, die beiden eigen ist, die Reize stärkerer, mehr romanischer Farbengebung zuzugesellen weiß. Er zeigt hier zunächst zwei vorbereitende farbige Kartons zu seinem berühmten Gemälde des Rückzugs bei Marignano (Abb. geg. S. 25) im schweizerischen Landes-

biet des Monumentalen erhoben, so geben seine beiden riesigen Schilderungen aus den Alpen — an acht Meter hoch, in Dresden zum erstenmal in voller Größe ausgestellt — mehr die Wirklichkeit: kühne Kletterer an steiler Wand in einer Gebirgsschlucht, hier aufwärts kletternd, dort im Sturz beim Abstieg. Diese Malerei einer imposanten Wirklichkeit hat zunächst etwas Erschreckendes, wie überhaupt in der Monumentalabteilung die Gegensätze allzu schroff auf den Beschauer einstürmen — aber die Bilder sind ganz meisterhaft gezeichnet, sie geben eine gewaltige Natur und Szenen aus dem Kampfe des sportfrohen Menschen mit der Natur mit energischer Wahrheit wieder.

Noch sehen wir von Hodler aus früher Zeit den nackten Jüngling in der Natur — Dialogue intime (Abb. Jahrg. 1911/12, S. 112), ein feines Bild in zarter gedämpfter Helligkeit, das an Puvis de Chavannes erinnert; dann eine durchgeführte Studie zu dem Jenaer Bilde: den Jüngling, der den Tornister umhängt, meister-

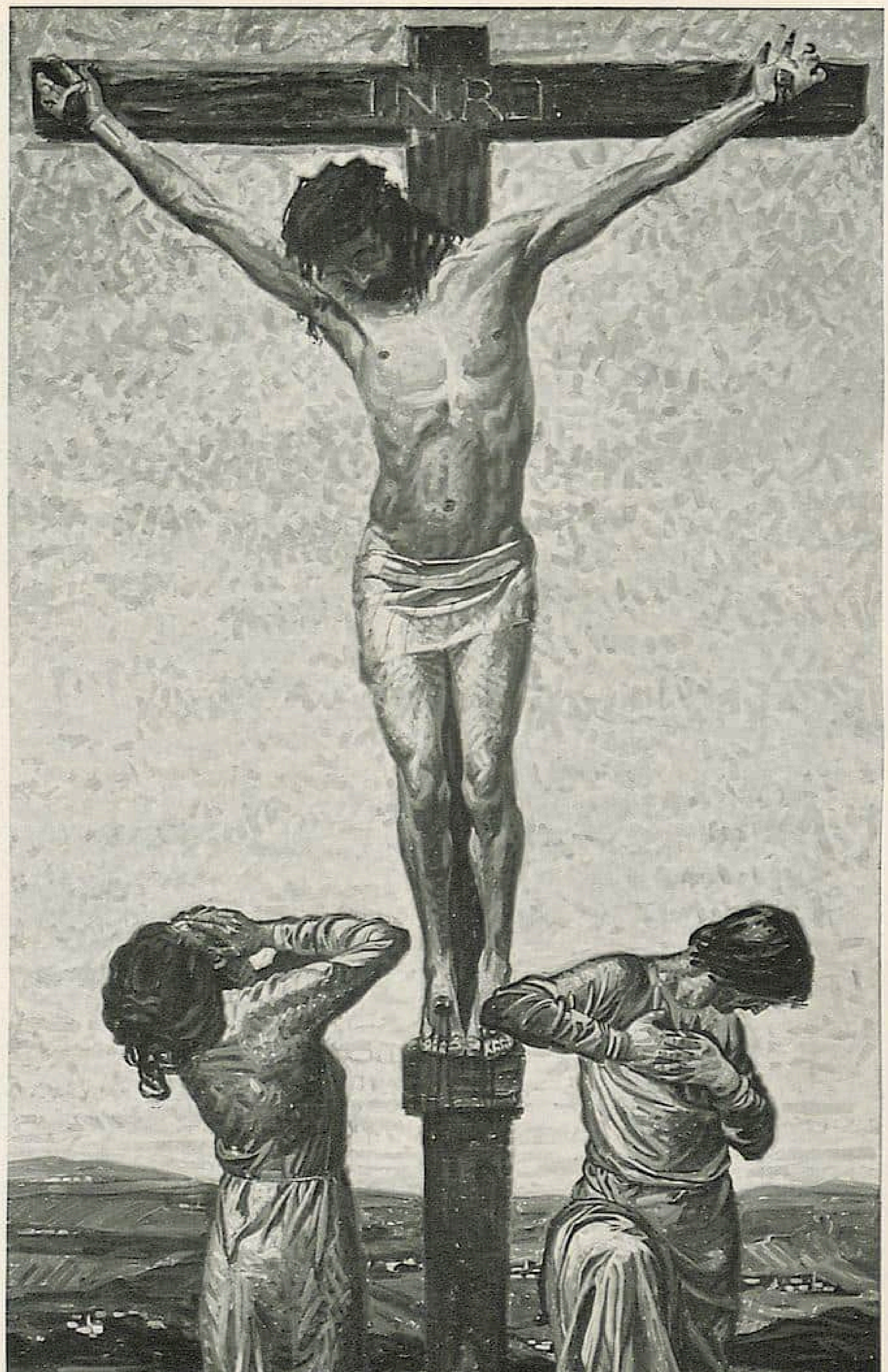
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Große Kunstausstellung
Dresden 1912

LUDWIG VON HOFMANN
GELBE SEGEL

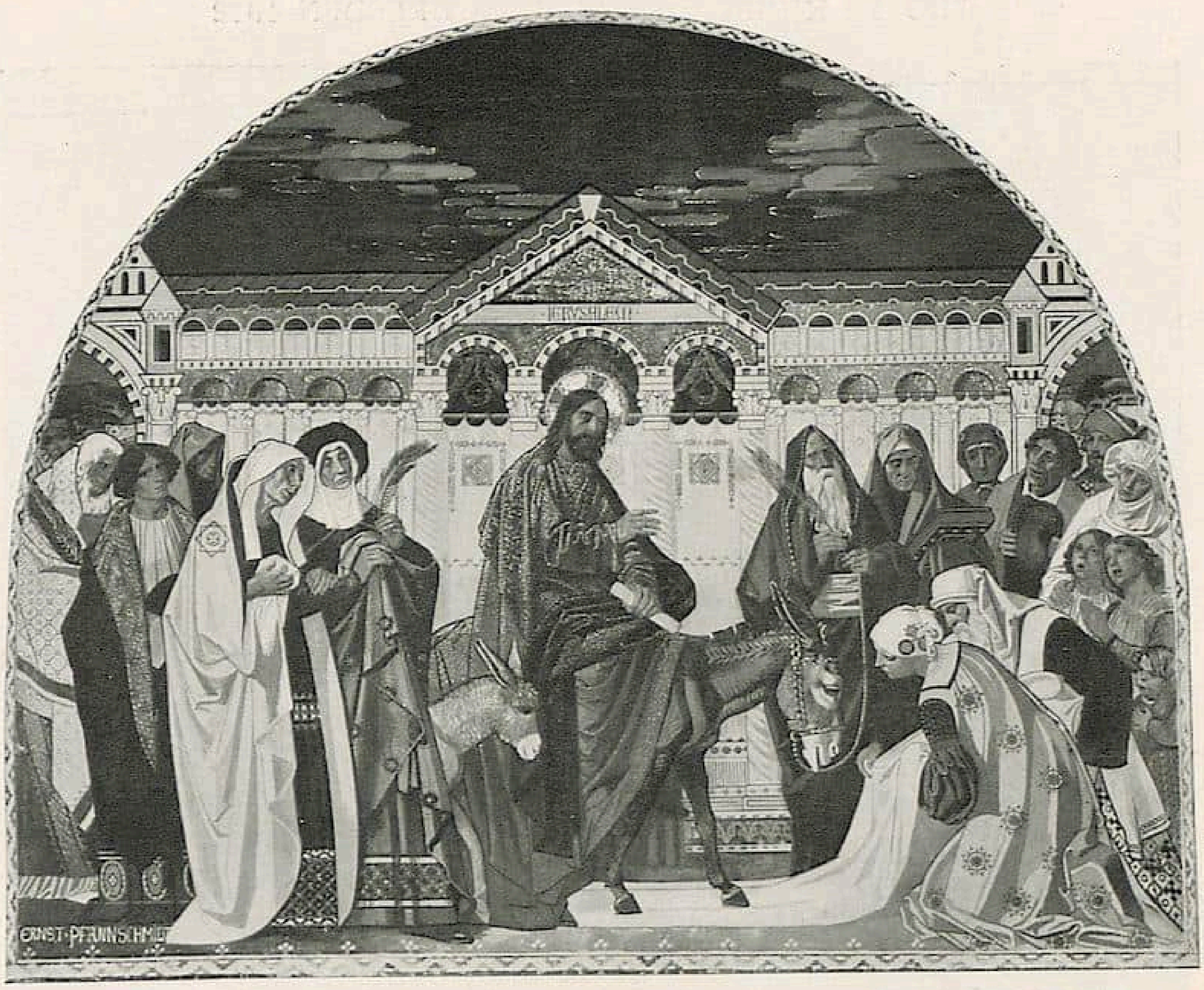
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Große Kunstausstellung
Dresden 1912

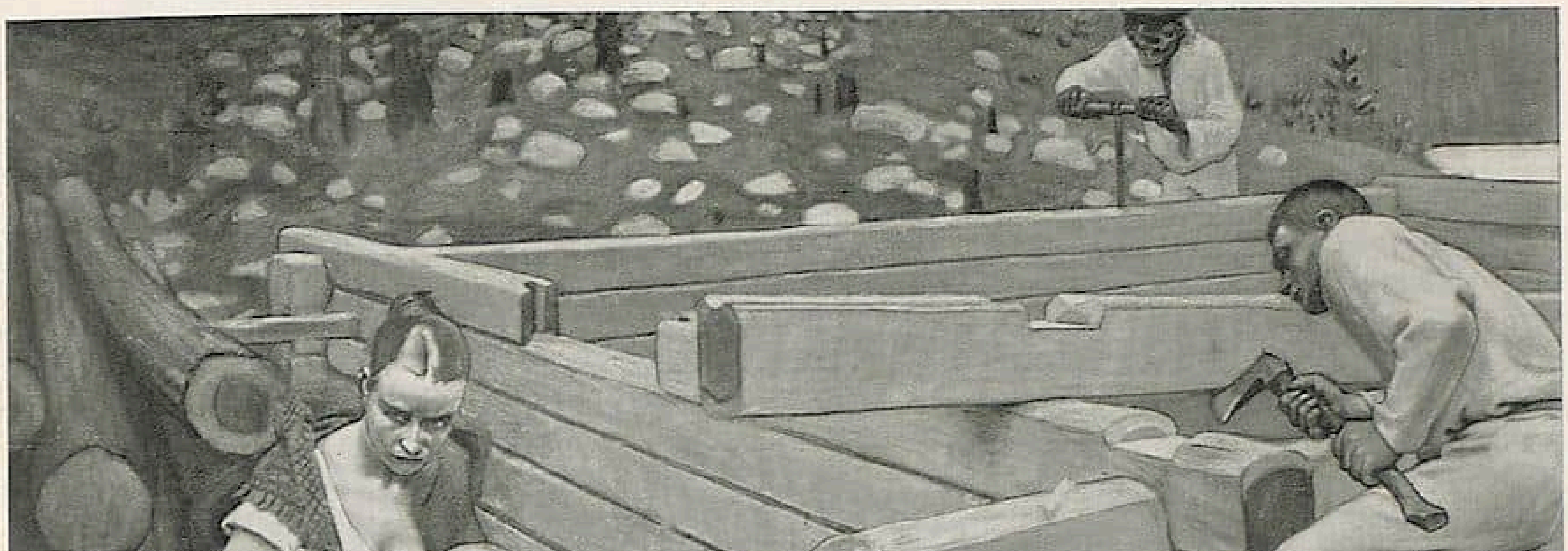
KARL SCHULZ
DER GEKREUZIGTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST PFANNSCHMIDT — EINZUG IN JERUSALEM

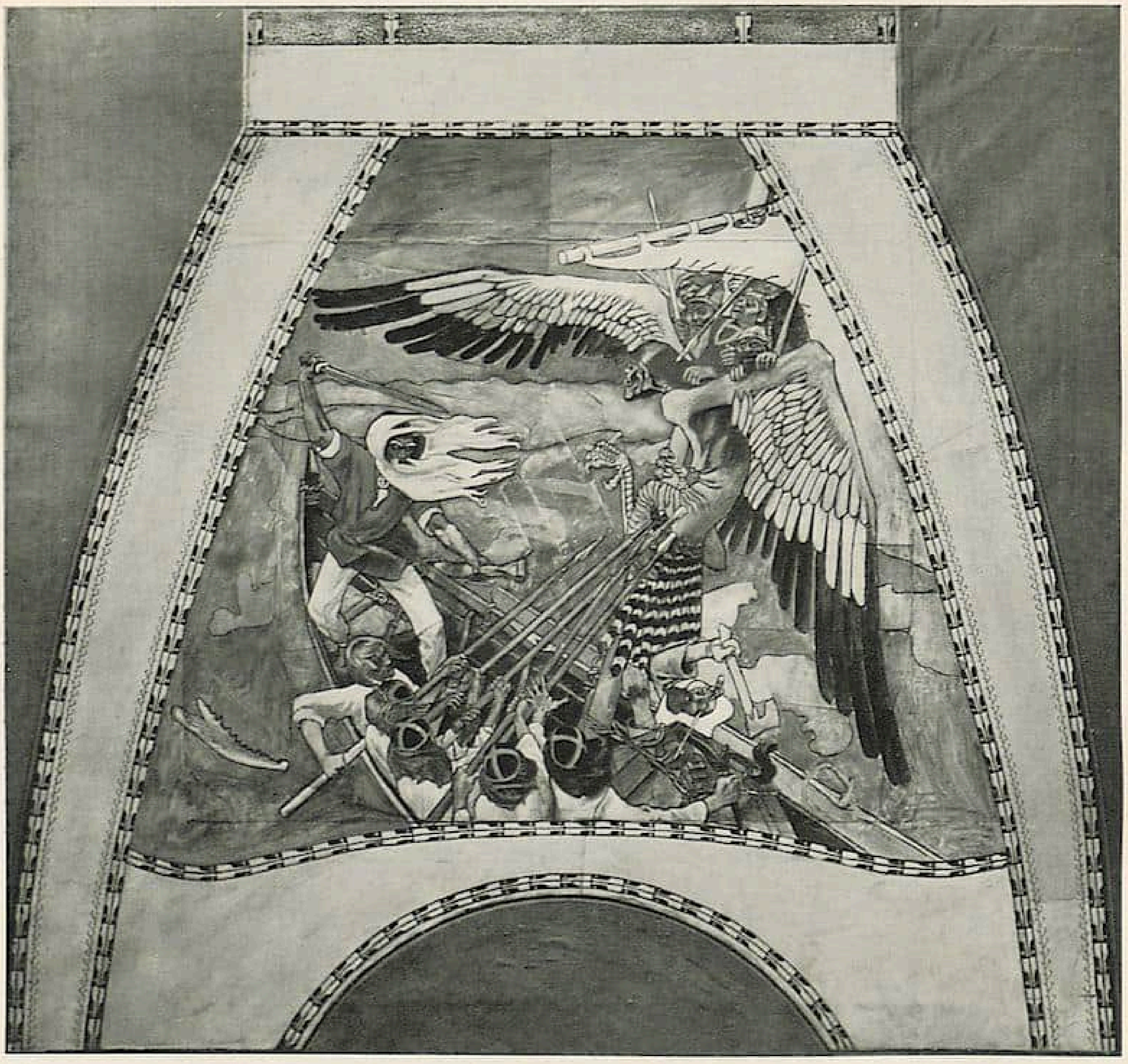
Große Kunstausstellung Dresden 1912



AXEL GALLÉN-KALLELA — HAUSBAU

Große Kunstausstellung Dresden 1912

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



AXEL GALLÉN-KALLELA DIE SAMPOVERTEIDIGER
Große Kunstausstellung Dresden 1912

haft in der überaus wahren, mit Bewußtsein übertriebenen Bewegung; endlich zwei weibliche Figuren: heitere Anmut und verzückte Begeisterung, in denen sich die „ekstatische Symbolik des Ausdrucks" offenbart, die Hodler so oft in parallel gestellten Figuren zu malen pflegt. Besonders die Verzückung ist großartig geschaut und empfunden.

Neben Hodler sind noch vier andere Schweizer in der Ausstellung vertreten: MAX BURI mit seinen bekannten Tanzmusikanten und der Dampfschiffahrt (Abb. S. 45), Bilder, in denen nicht Typen, sondern bestimmte Persönlichkeiten in aller physiognomischen Schärfe und naturalistischer Farbengebung auf den hellen Grund gestellt sind; EDUARD BOSS aus Bern, der Schilderer heimatlichen Volkes in heimischer Landschaft, der uns eine Gruppe von Steinhauern bei theoretischer Unterweisung in klarer Komposition vorführt (Abb. S. 33); EDUARD STIEFEL („Stillende Mutter", „Badende") und ERNST WÜRTENBERGER, der eine strenge, knapp zusammengefaßte Schilderung des Judaskusses gibt.

Bekannte Bilder sieht man von EDUARD VON GEBHARDT (Skizzen zu den Wandbildern im Kloster Loccum), ALBERT VON KELLER (Skizze zu Jairi Töchterlein), HANS THOMA (Ostern und Weihnachten), BOEHLE (das köstliche Bild der Lebensalter, Abb. Jahrg. 1907/8, S. 367 aus dem Frankfurter Museum) und von MAX SELIGER in Leipzig (Mosaikbild zum Dernburgschen Grabdenkmal in Berlin und Entwurf zu einem Gobelin „Das Paradies", Abb. S. 40; beides zweck- und stilgerechte Kompositionen). Ein hervorragendes bedeutsames Werk ist der „Christus" von dem Freiburger ADOLF BÜHLER, einem Meister des monumentalen Stils (Abb. S. 43). Dieser zeusartig dasitzende, in weite Fernen schauende Christus hat Ernst,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

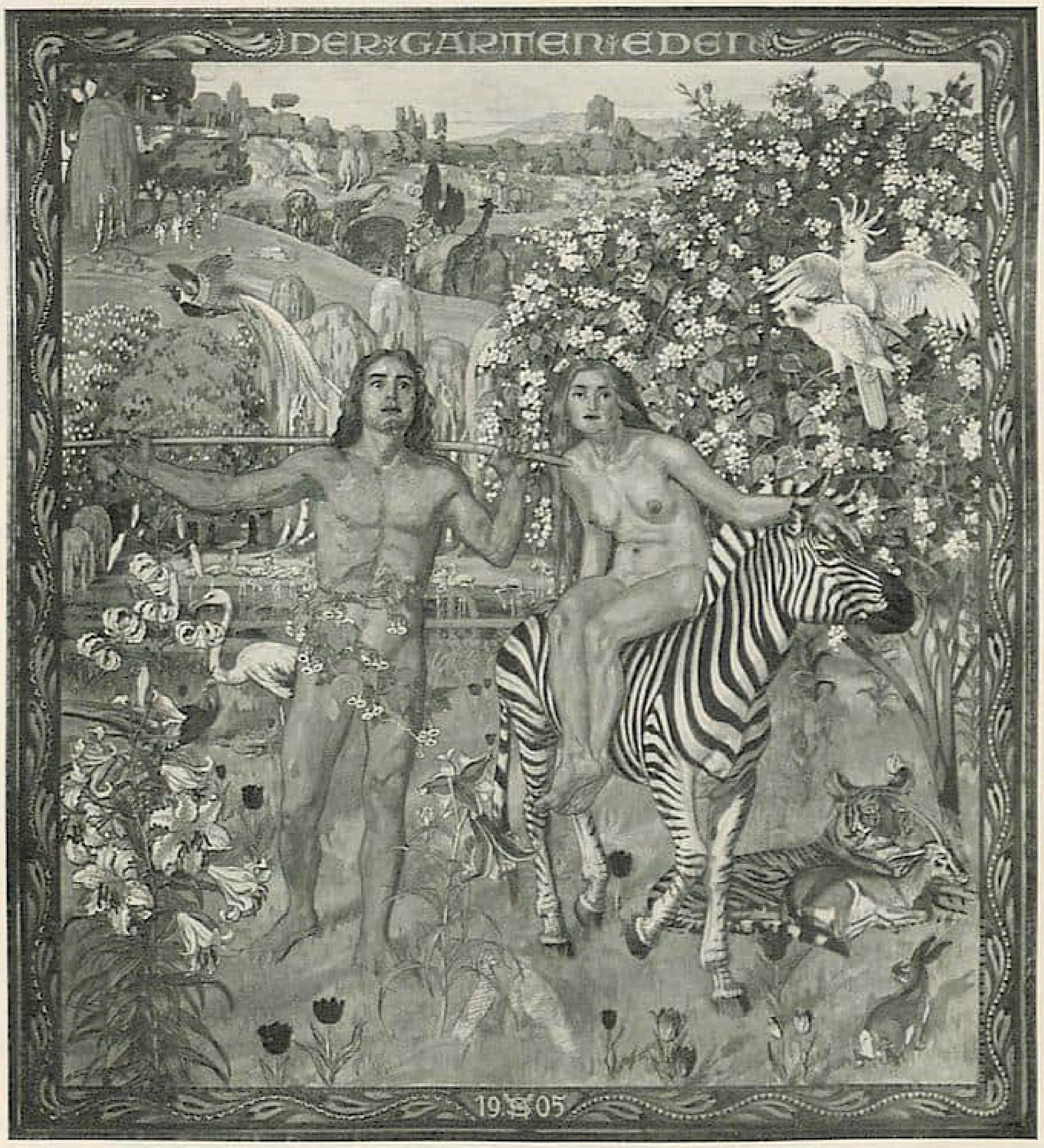
CARL LARSSON LÄNDLICHES FEST

Große Kunstausstellung Dresden 1912

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Größe, Geist und durch Würde gehaltene Kraft; die bewegungslosen Silhouetten der beiden vom Rahmen zerschnittenen stehenden Männer rechts und links verstärken den Eindruck königlicher Größe. Ein Meisterwerk ist auch das Altargemälde „Christus am Kreuz" nebst den Seitengemälden „Paulus" und „Matthäus", das LOVIS CORINTH der Kirche seiner Vaterstadt Tapiau geschenkt hat (Abb. geg. S. 32). Ernst und tief erschütternd wirkt das Bild des Toten am Kreuz in der Einsamkeit der Schädelstätte vor der wilderregten Natur; der Apostel und der Evangelist sind Charakterfiguren in tief eindringlicher persönlicher Auffassung.

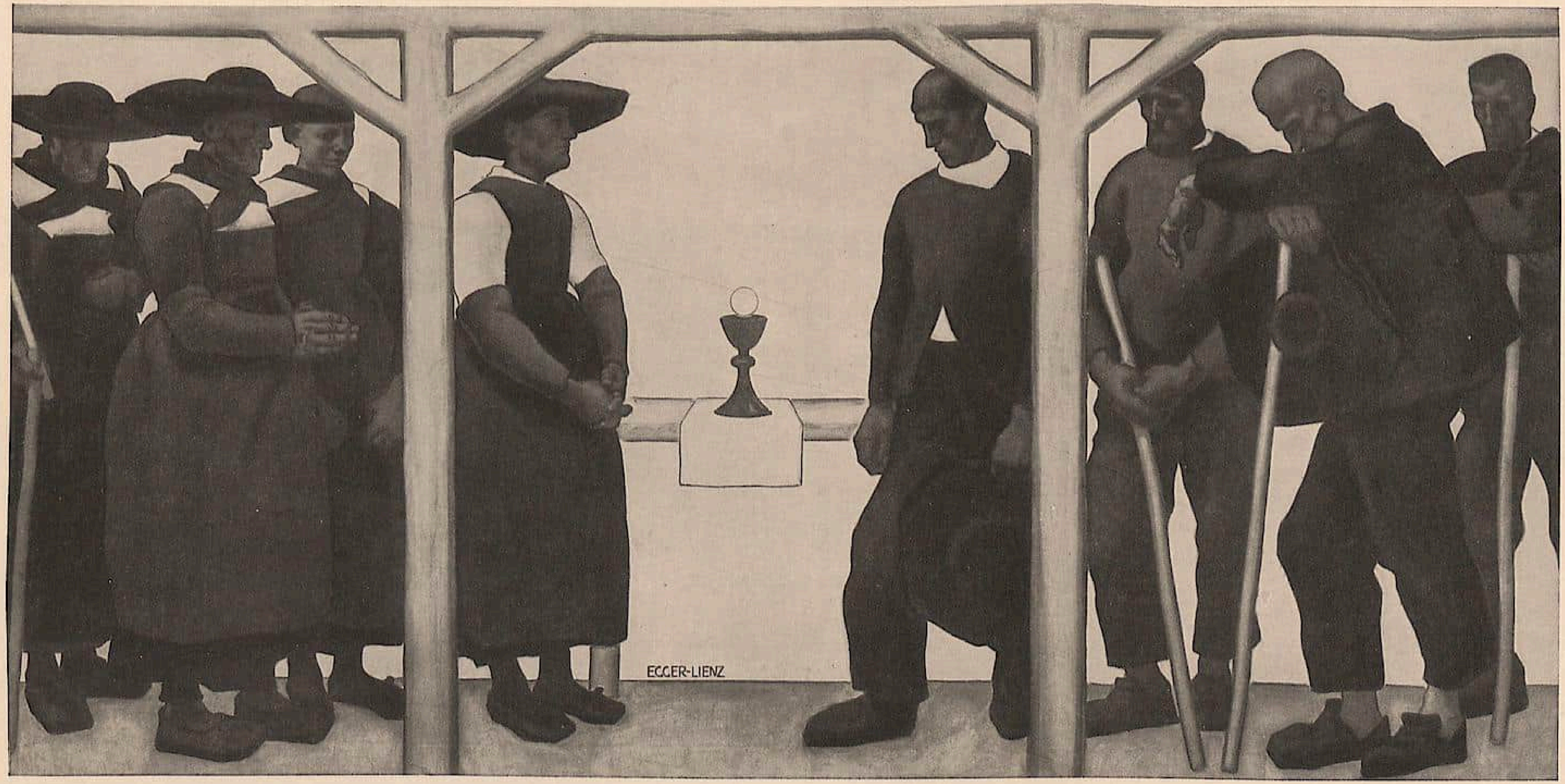
Drei Berliner sind noch zu nennen. EMIL ORLIK hat in einem großen Stilleben von Früchten, Vasen mit Blumen und einem Silberfasan zahlreiche kraftvolle Lokalfarben ohne jede Lasur in meisterhafter Weise zur Harmonie gezwungen. E. R. WEISS gibt ein handlungfreies Daseinsbild von fünf weiblichen Akten in geschickter Gruppierung und feinster Tönung der Leiber. OTTO HETTNER schildert uns die Vernichtung der Niobiden durch Apoll und Artemis in einem Gemälde, in dem die Erregtheit des Vorgangs durch die Erregtheit der Farbengebung, der Lichtführung und der unscharfen Umrisse der Gestalten symbolisch gestaltet ist. Neben ihm steht ERNST MÜLLER-GRÄFE, ein Schüler Gotthardt Kuehls, mit einem großen Gemälde badender Frauen, das mit fünf anderen für das Treppenhaus des Museums zu Altenburg bestimmt ist. Er hat versucht, seiner Aufgabe durch die rein malerischen Mittel der impressionistischen Malerei Herr zu werden. KARL LARSSONS liebenswürdiges Gemälde eines Festes im Freien (Abb. S. 39) hat mit Monumentalmalerei schwerlich



MAX SELIGER DER GARTEN EDEN

Große Kunstausstellung Dresden 1912

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Große Kunstausstellung
Dresden 1912

ALBIN EGGER-LIENZ
AM TISCHE DES HERRN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

etwas zu tun. Bemerkenswert ist dagegen des Franzosen MAURICE DENIS Gemälde, das die ersten Schritte eines munteren Kindes im Kreise badender Frauen im Freien darstellt. Der Künstler bedient sich scharfer Umrisse, stilisiert aber die Farben in kräftiger Weise und wirkt dekorativ durch die wohlüberlegte wirksame Anordnung der Farbenflecke. Auf Stilisierung gehen auch KARL CASPARS ergreifende Pietà in tintigen Tönen, ADOLF HÖLZELS biblische Bilder „Anbetung der Hirten“ und „Jesus mit den Kindern“, ZULOAGAS unheimliches Gemälde der Geißler beim Leichnam Christi und CUNO AMIETS „Obstlese“ aus. Auf bestimmte Umrisse und ebenso klare Farbengebung geht dagegen ERICH KUITHAN mit einer in ein Halbrund komponierten Gruppe aus, die er Empfindung nennt (Abb. S. 26).

Je einen besonderen Raum nehmen Werke von HERMANN PRELL und von MAX KLINGER ein. Prells Gemälde für den Festsaal des neuen Rathauses zu Dresden (Abb. S. 41) sind inzwischen — im August d. J. — an Ort und Stelle gebracht worden; die Vollendung des Festsaales wird Gelegenheit geben, darüber ausführlicher zu reden. Max Klinger aber hat noch einmal den Raum ausgeführt, den er vor Jahrzehnten für die Villa Albers in Steglitz bei Berlin ausmalte, der aber kurze Zeit nach seiner Vollendung wieder aufgelöst wurde, so daß nur noch einzelne Teile davon in der Kunsthalle zu Hamburg, in der Nationalgalerie zu Berlin und an anderen Orten vorhanden und von dorther bekannt sind (Abb. S. 27). Bei der scharfen Kritik dieses Zimmers hat man wohl übersehen, daß es sich um ein Vorzimmer handelt, in dem man nur vorübergehend weilt und künstlerisch leicht angeregt werden soll; diesem Zweck entsprechen auch die zahlreichen Türen. Unwesentliche Mängel, wie die großen Palmblätter an den Türen und der halbdurchgeschnittene Pfeiler, wird man bei endgültiger Aufstellung leicht beseitigen können. Die zahlreichen Malereien Klingers aber — große leuchtende, etwas summarisch gemalte Landschaften mit Staffage in den Wandfeldern, einzelne Figuren und Szenen phantastisch-poetischer Erfindung in den Türfüllungen, phantastische Meeresszenen im Fries, mythologische Gestalten in andeutender Umrißmalerei auf dem unten rings umlaufenden dunklen Holzwerk — bieten eine solche Fülle von Feinheiten, von echt Klingerscher Poesie, daß man seine helle Freude daran haben kann.

Endlich ist noch der finnische Maler AXEL-GALLÉN zu nennen. Trotz Bouguereau und Fleury, bei denen er in Paris studiert hat, ist es ihm gelungen, sich eine herbe monumentale Eigenart und seine nationale Besonderheit zu

HERMANN PRELL — DIE JUGEND DER ELBE
Große Kunstausstellung Dresden 1912

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

wahren oder zurückzugewinnen. Er stellt Entwürfe zu den Kuppelfresken im schwedischen Ausstellungspalast Paris 1900 und Entwürfe zu den Fresken im Mausoleum zu Björneborg aus. Jene stellen Szenen aus dem finnischen Nationalepos Kalewala*) dar (Abb. S. 38), diese in symbolischer Weise: Zerstörung, Hausbau (Abb. S. 37), Kosmos, Eden, das Meer, das Christentum. Eine starke Wirkung geht von diesen Bildern aus: ein starkes durchgebildetes Können ist gepaart mit einem energischen Willen zum Monumentalen und einer echt nordischen Phantasie, die das Gewaltige mit dem Unheimlichen zu vereinen weiß.

*) Das von uns abgebildete Gemälde die Sampoverteidiger zeigt den Kalewasohn Ilmarinen, einen kunstreichen Schmied mit seinen Mannen auf dem Schiff, das die Glücksmühle Sampo birgt; Louhi in Gestalt eines riesigen Adlers — eine greuliche Gestalt mit menschlichem Gesicht und weit ausgebreiteten Flügeln — schießt auf das flüchtende Schiff hinunter und umklammert mit ihren Krallen den Mast. Mit Spießen und Beilen wehren die Kalewahelden das scheußliche Untier ab, während Ilmarinen mit aller Kraft das Steuer führt.

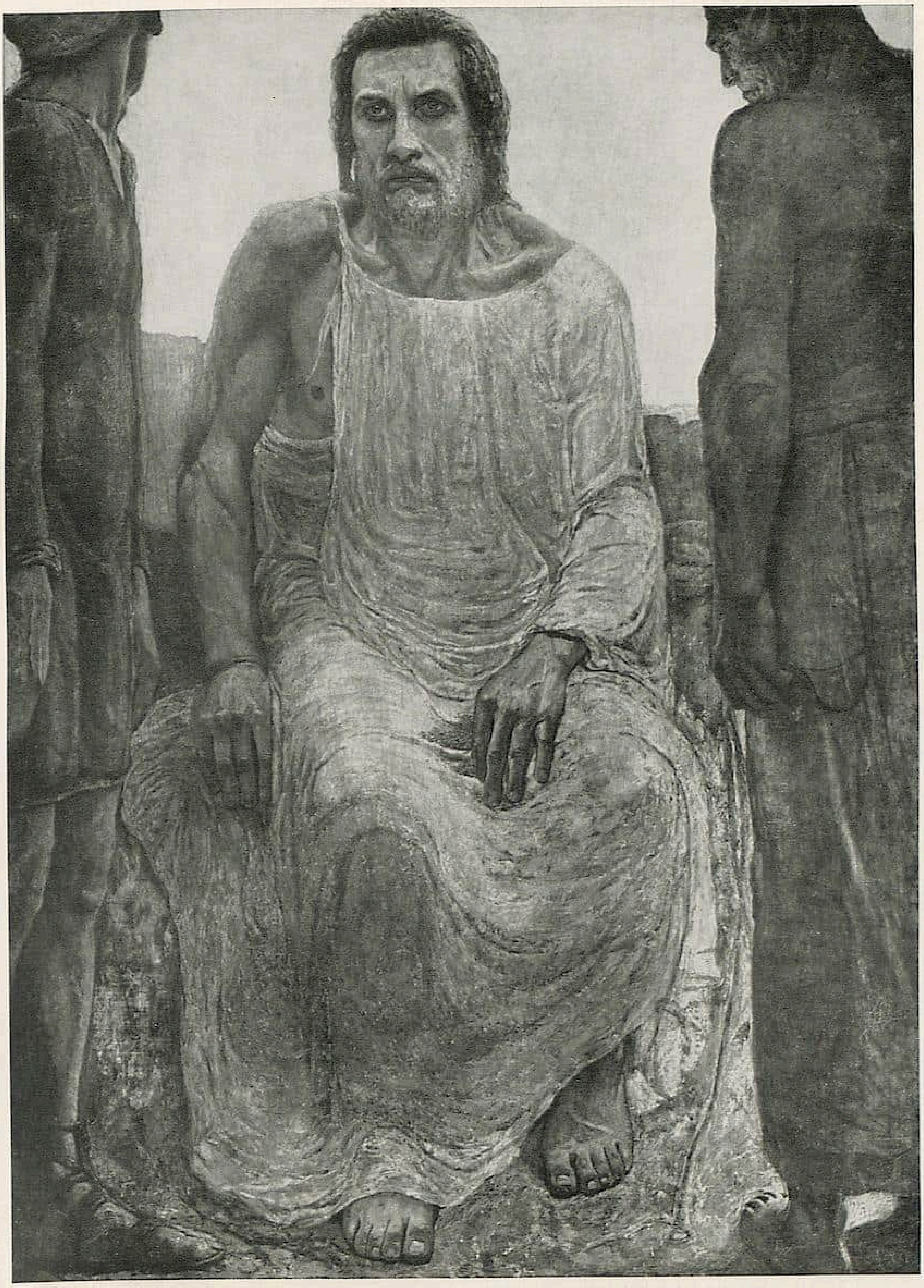
Fragt man, nachdem man die Fülle der verschiedenartigen Gesichte in der monumental-dekorativen Abteilung der Dresdener Ausstellung gesehen hat, welches denn nun das eigentliche Wesen der modernen monumentalen Kunst ist, worin das Gemeinsame liegt, welchem Künstler mit seiner Auffassung die Zukunft gehört, so muß man wohl bescheiden sagen müssen: die Generation nach uns wirds wissen, wir wissen's nicht; wir sehen nur mit Freuden das reiche vielgestaltige Leben, das auf dem Gebiete der monumentalen Kunst unserer Tage herrscht.

Noch sei erwähnt, daß auch die *Plastik* in der Dresdner Ausstellung in hervorragender Weise auftritt. In der großen Monumentalhalle der Malerei steht in der Mitte, sie plastisch allein beherrschend, der Ringer von HUGO LEDERER (Abb. S. 45), ein gewichtiges Stück energisch empfundener Plastik; an den Wänden stehen einzelne erlesene Bildnisbüsten

ROBERT DIEZ — DIE MUTTER

Große Kunstausstellung Dresden 1912

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Große Kunstausstellung
Dresden 1912

ADOLF BÜHLER
CHRISTUS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

von ROBERT DIEZ (darunter die Mutter, Abb. S. 42), von RODIN und anderen. Im Klingerschen Raum steht ein wundervolles noch unvollendetes jugendliches Mädchen in Marmor, daneben zwei Büsten (Prof. Lamprecht und Kapellmeister Steinbach). Sonderausstellungen führen vor: die Oesterreicher FRANZ METZNER (Kolossalfiguren vom Völkerschlachtdenkmal in Leipzig, der prachtvolle Rüdiger von einem geplanten Nibelungenbrunnen u. a.) und ANTON HANAK, ein etwas archaistisch angehauchter Monumentalplastiker. Dresden, München, Wien und Berlin sind im übrigen vorzüglich vertreten, München besonders mit Werken der Kleinplastik, Berlin besonders durch eine Zusammenstellung monumentaler Werke in echtem Material, die im Garten einen sehr günstigen Platz gefunden haben, Dresden durch zwei vollständige Brunnen von ALEXANDER HÖFER (Metzgerbrunnen in Dohna, Abb. S. 523), von LANGE (Märchenbrunnen in Röhrsdorf, Abb. S. 527), einen Jüngling von RICHARD KÖNIG u. a.

DER WETTBEWERB UM DAS BISMARCK-NATIONALDENKMAL IN BINGERBRÜCK

Von FRITZ HELLWAG

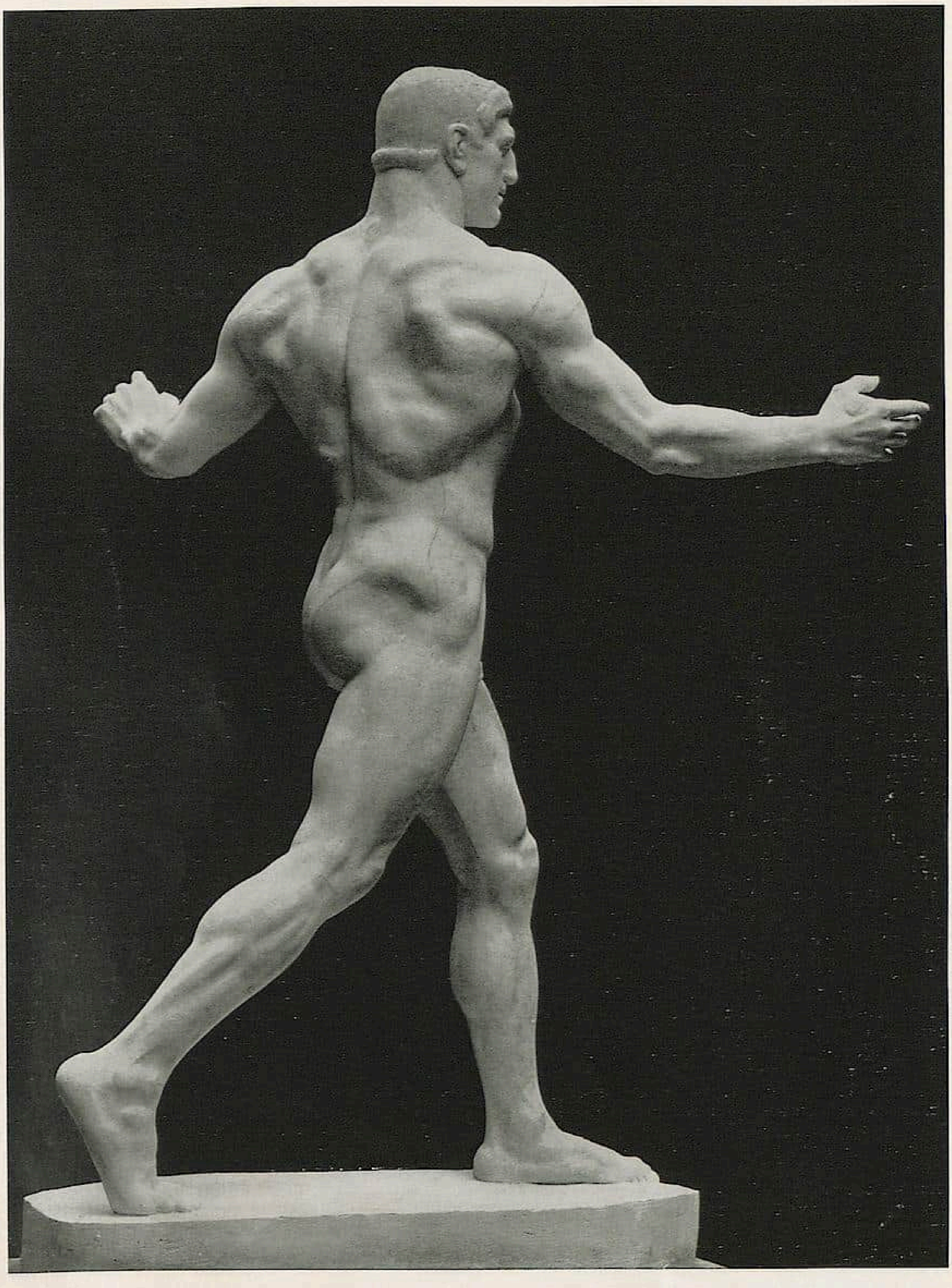
Es wäre nicht zu verantworten, wenn nicht auch die *Allgemeinheit* aus den Vorgängen bei diesem größten Wettbewerb der letzten Jahre ihren Nutzen für die Zukunft zöge. Denn was kann es helfen, wenn Kunstfreunde und Künstler jetzt verärgert auseinandergehen, um sich bei nächster Gelegenheit notgedrungen wieder zusammenzufinden, und — beiderseits aufs neue die alten Fehler wieder zu begehen? Weder das deutsche Volk im ganzen noch die Künstlerschaft im besonderen sind so reich, daß sie sich öfter als dieses eine Mal eine solche riesige Verschwendung von Nationalvermögen gestatten könnten. Denn, was die Künstler als Bewerber für ihre 379 Entwürfe in Barem und an Arbeitskraft aufgewendet haben, wird von Sachverständigen auf 2 Millionen Mark geschätzt. Das wäre noch zu ertragen, wenn jetzt das Resultat die Mehrzahl befriedigen würde. Aber, schlimmer als nach diesem Wettbewerb hat es noch nie ausgesehen. Die Majorität des Preisgerichtes, deren Entscheidung schließlich nicht angenommen wurde, hat einen öffentlichen Künstlerprotest der beiden größten Fachverbände organisiert, erklärte das Preisgericht durch eine nach Zahl und Namen unbekannte Mehrheit von Laien zu einem dekorativen Schaustück entwürdigt und sein künstlerisches Urteil vergewaltigt. Aber auch unter sich sind die Preisrichter heftig in Streit geraten; aufklärende Kampfbroschüren sind veröffentlicht worden, die erschienenen Zeitungsartikel sind nicht mehr zu übersehen und selbst Drohungen mit gerichtlicher Klage tauchen immer wieder auf.

Was Wunder, wenn sich in der Oeffentlichkeit allmählich die Meinung festnistete, es müßten bei diesem Wettbewerb häßliche Schiebungen und grobe Verstöße, mindestens gegen Takt und Moral vorgekommen sein? Damit ist der ganze Denkmalplan ernstlich in Frage gestellt, denn wie sollte wohl die noch fehlende Million durch Sammlungen freiwilliger Spenden im deutschen Volke zusammengebracht werden, wenn selbst ruhig denkende Menschen sich sagen müssen: ist nicht vielleicht doch etwas faul an dieser Sache und dienen wir wirklich der Kunst, wenn wir hier unsere Spende geben?

Der Kunstausschuß des Wettbewerbes entschloß sich deshalb, die Akten auf den Tisch zu legen und hat mich, als den Redakteur eines Fachblattes für die wirtschaftlichen Interessen der bildenden Künstler, eingeladen, nach Aachen zu kommen und in der Geschäftsstelle des Kunstausschusses an der Hand aller *Originalakten und Protokolle* den Gang des Wettbewerbes zu untersuchen, festzustellen, ob die Beschwerden berechtigt seien, und deren Grundlagen eventuell rückhaltlos zu veröffentlichen. Meine Beobachtungen, soweit sie die Künstler und die Beteiligten interessieren, habe ich in der „Werkstatt der Kunst" niedergelegt. Hier in dieser Zeitschrift handelt es sich darum, in großen Zügen die kunstfreundliche Oeffentlichkeit erkennen zu lassen, wie der Verlauf tatsächlich geschehen ist, welche Fehler vorgekommen sind und wie sie künftig bei solchen Unternehmungen vermieden werden können.

Es ist zur Sache gleichgültig, von wem die Anregung, auf der Elisenhöhe ein Bismarckdenkmal zu errichten, ausgegangen ist; wichtig ist nur, daß der Gedanke sofort zu einem einwandfrei idealen gemacht worden ist, als er von einer Gruppe von Männern aufgegriffen wurde, mit dem Beschluß, ihn zu einer Angelegenheit des ganzen deutschen Volkes zu machen. Allerdings hatten diese Männer in künstlerischen Dingen nur wenig Erfahrung, sonst hätten sie das Terrain nicht gekauft und beschlossen, auf ihm und an keinem anderen Orte das Denkmal zu errichten, bevor sie sich mit Künstlern von Rang darüber verständigten, daß es auch wirklich für diesen Zweck geeignet sei. Allerdings hatten sie das Glück, von namhaften Architekten wie Wilhelm Kreis und Hermann Billing bestätigt zu hören, daß das Terrain für ein monumentales Denkmal passend wäre, wobei beide Künstler besonderes Gewicht auf die Eigenschaft des Monumentalen legten, das ja auch den Absichten der Veranstalter am besten entsprach. Die Aufklärung, daß ein solches Unternehmen nicht durchzuführen wäre, wenn man sich nicht nach den bestehenden Gebräuchen, nämlich eine Anzahl erster Künstler und Kunstsachverständiger bei den vorbereitenden Maßnahmen um Rat zu fragen, richtete, erhielt das Komitee erst, als ihm der Kunsthistoriker der Aachener Technischen Hochschule, Professor Max Schmid beitrat. Schmid wurde zum Schriftführer des durch ihn nun zu bildenden Kunstausschusses gewählt. Es gelang ihm, hierfür ausgezeichnete Namen zu gewinnen und von jetzt an gingen die Arbeiten für die künstlerische Durchführung eines öffentlichen Wettbewerbs an den Kunstausschuß über; doch glückte es nicht, den be-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



*Große Kunstausstellung
Dresden 1912*

HUGO LEDERER
DER RINGER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

stehen bleibenden und später durch zahlreiche Nebenausschüsse stark vergrößerten, geschäftsführenden Ausschuß ganz von der Mitwirkung bei der Entscheidung über den auszuführenden Entwurf des Denkmals auszuschalten. Obwohl es keinem Zweifel unterliegen konnte, daß er in den künstlerischen Dingen von vornherein wenig Geschick bewiesen und das Hauptgewicht auf die politisch-nationale Seite gelegt hatte; er fühlte sich eben als der Vertreter des ganzen Volkes und hielt sich als solcher verpflichtet, die Rechte eines mitsprechenden Bauherren geltend zu machen. Hierin liegt der Kern späterer Konflikte. — Der geschäftsführende Ausschuß begann, die Werbetrommel zu rühren, brachte, wie man angibt, eine Million zusammen, und der Wettbewerb wurde eingeleitet, obwohl zum Bau des Denkmals mindestens das Doppelte erforderlich sein wird. Man rechnete eben damit, durch den Wettbewerb einen „populären" Entwurf zu erhalten, für dessen Ausführung die Taschen des Volkes sich noch einmal öffnen würden. Damit beging man den zweiten Fehler, denn es stand keineswegs fest, ob ein künstlerisch hochstehender Entwurf, wie er zweifellos vom Preisgericht nur präsentiert werden konnte, zugleich auch Eigenschaften an sich haben würde, die ihn sofort populär machen mußten. Hätte man die Lehren z. B. des Wettbewerbes um das Hamburger Bismarckdenkmal zu Rate gezogen, so hätte man sich erinnert, daß gerade die erwählten Vertreter der Volksmeinung sich unter Zetermordiogeschrei gegen die Ausführung des Ledererschen Roland gewehrt haben, und daß dennoch gerade dieses Denkmal eins der populärsten in Deutschland geworden ist. Das Geheimnis liegt offen: man kann nicht beabsichtigt „populär" schaffen, denn so entstehen nur teutonische Kindereien à la Werdandi; vielmehr wird, was die Mehrzahl der vorausgeschrittenen Geister für schön befand, mit größter Wahrscheinlichkeit später auch von dem nachziehenden Gros des Volkes für schön befunden werden. Dieses Einsetzen eines „populären" Entwurfes in die „Propagandarechnung" hatte bittere Konsequenzen, denn als sich die meisten Kritiker (allerdings aus ästhetischen Gründen) gegen den vom Preisgericht ausgezeichneten Hahnschen Entwurf aussprachen und er damit „unpopulär" wurde, da konnte der geschäftsführende Ausschuß ihn gar nicht mehr wählen, denn er hätte für ihn — das fehlende Geld vom Volke nicht mehr erhalten. Der geschäftsführende Sekretär des Hauptausschusses hat dies in der entscheidenden Sitzung des Kunstausschusses, der sich eine solche materielle Beeinflussung allerdings energisch verbat, klipp und klar ausgesprochen! Schon vorher, gleich nach dem ersten Spruch des Preisgerichtes, hatten Angehörige des geschäftsführenden Ausschusses gegen ihn agitiert und sich sogar taktlose Angriffe gegen die Preisrichter in der Presse erlaubt. Und Exzellenz von Rheinbaben hatte bei der Ausstellungseröffnung des ersten Wettbewerbergebnisses gesagt, e r werde dafür sorgen, daß nur ein populärer Entwurf zur Ausführung käme. Dieses Indiewagschalewerfen der „Volksseele" sollte sogar noch viel größeren Umfang annehmen, wenn es nach dem geschäftsführenden Ausschuß gegangen wäre, und nur dem energischen Auftreten des Herrn Professors Max Schmid ist es zu danken, daß nicht, entgegen den Statuten, eine „Volksabstimmung" entschieden hat.

Aber man kann auch ruhig eingestehen, daß auch auf der Seite der Künstler einige Unrichtigkeiten vorgekommen sind. Die Preisrichter hätten vor Uebernahme des Preisrichteramtes resp. vor der Unterzeichnung der Bedingungen sich durch eine Ortsbesichtigung davon überzeugen müssen, daß dem Denkmalsplatz und seinen Erfordernissen in den Bedingungen genügend Rechnung getragen wurde. Diese Unterlassungen haben die schwersten Folgen gehabt. Denn während die Wettbewerbsbestimmungen ein monumentales, weithin sichtbares und die Umgebung beherrschendes Denkmal verlangten, kamen die Preisrichter, die diese Bedingungen alle unterzeichnet hatten, erst am Tage vor ihren Beratungen, bei ihrer ersten gemeinsamen Ortsbesichtigung zu der Ueberzeugung, daß die Dimensionen der dort noch stehenden nur zwölf Meter hohen Schutzhütte den Dimensionen des zu errichtenden Denkmals entsprechen würden. Einer der Preisrichter gestattete sich noch den Scherz, es sei eigentlich schade, daß man diese Schutzhütte nicht unter die preiszukrönenden Entwürfe mit aufnehmen könnte. Als die Preisrichter nun ihre Sichtungsarbeit begannen, da schieden sie prinzipell diejenigen aus, die auch im Maßstab den vorgenannten Bedingungen zu entsprechen gesucht hatten. Nun ergaben sich hieraus aber sofort die bekannten Konflikte innerhalb des Preisgerichtes, denn vier der Preisrichter, die an der Auffassung, wie sie durch die Bedingungen ausgedrückt war, aus Ueberzeugung und Prinzip festhielten, setzten ihren ganzen Einfluß ein, um wenigstens den besten der räumlich ausgedehnten und architektonischen Entwürfe zu retten und in die engere Wahl zu bringen; es war, wie sich später herausstellte, der Kreissche, und über keinen unter allen Entwürfen ist so viel beraten und gekämpft worden, wie über ihn.

Der zweite Fehler des Preisgerichtes und besonders seines Vorsitzenden war es, sich die Bedingungen des Wettbewerbes und ihre Tragweite nicht genügend klargemacht zu haben. Es ist in § 8, Abs. 4 der gedruckten Bedingungen ausdrücklich auf eine Instruktion für die Preisrichter, die auch von ihnen begutachtet worden ist, verwiesen. Diese Instruktion ist in einer Sitzung des Kunstausschusses, in Gegenwart der Herren Lichtwark und Rathenau im Wortlaut festgelegt worden. Sie bestimmt, daß die Entscheidung über die Ausführung sich in drei Instanzen entwickeln sollte. Erste Instanz: das Preisgericht, das die Preise verteilt und damit die künstlerisch wertvollsten Entwürfe heraushebt; zweite Instanz: das durch Künstler und Kunstverständige verstärkte Preisgericht als „Kunstausschuß", der Entwürfe zur Ausführung empfiehlt; dritte Instanz: dieser durch Laien verstärkte Kunstausschuß als Entscheidungsausschuß, der über die Ausführung entscheidet. Die stufenweise Abnahme der Maßgeblichkeit des Preisgerichtes war, leider und wohl nur notgedrungen, aber er war kontraktlich festgelegt worden. Als die Instruktion nun zur Anwendung kam, entstand Streit, weil einige Preisrichter die Gültigkeit in Frage zogen. Sie ist aber unbestreitbar, denn ich habe mich überzeugt, daß sie rechtsgültig gemacht, das heißt allen Preisrichtern und Ersatzleuten zur Begutachtung vorgelegt worden ist. Es haben sie handschriftlich glatt genehmigt die Herren Treu, Hermann Hahn, von Heyl, von Gebhardt, Kirdorf, Möhring, Koetschau, Clemen und Lederer; Anmerkungen, die zum Teil verwertet wurden, haben gemacht die Herren Fritz Schumacher und Theodor Fischer; alle übrigen Herren

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX BURI — DAMPFSCHIFFAHRT

Große Kunstausstellung Dresden 1912

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

haben durch Nichtrücksenden ihr Einverständnis bekundet. Dagegen ist nichts zu machen.

Der dritte Konflikt, der direkt zum Krach führte, hatte folgende Ursache. In einer Sitzung des Entscheidungsausschusses war der Antrag gestellt worden und soll angeblich angenommen worden sein, daß die Sitzungen der drei vorerwähnten Instanzen bei der letzten Entscheidung zeitlich Zug um Zug aufeinander folgen sollten. Im Protokoll ist weder über den Antrag noch über dessen Annahme etwas zu finden. Es entstand späterhin die größte Verwirrung, ob die Festsetzung dieser Sitzungstermine dem Kunstausschusse oder dem geschäftsführenden Ausschuß zustehen solle. Genug, zwischen den Sitzungen der ersten und der zweiten Instanz entstand ein Intervall von 14 Tagen, das mit der Ausstellung der Entwürfe des zweiten Wettbewerbes ausgefüllt wurde, somit der Volksseele ausgiebig Zeit gab, sich zu äußern und dadurch die Entscheidung mindestens der dritten Instanz wesentlich zu beeinflussen. Die in der ersten Instanz tagenden Preisrichter erklärten, nicht innerhalb von 14 Tagen zweimal nach Köln kommen zu können, und übertrugen es ihrem Vorsitzenden, Dr. Lichtwark, sie in den beiden letzten Instanzen zu vertreten. Dieser, einer Obstruktion gleichkommende Beschluß war taktisch fehlerhaft, denn es stand weder fest, daß der Vorsitzende das Preisgericht mit Stimmenzahl würde vertreten können, noch daß das Fehlen der Preisrichter die anderen Instanzen würde beschlußunfähig machen können. Die erstere Eventualität, obwohl von Dr. Clemen im Kunstausschuß beantragt, wurde von diesem abgelehnt, der sich auch für beschlußfähig erklärte. Damit hatte Lichtwark nur eine Stimme für den Hahnschen Entwurf abzugeben, statt sonst 10, die möglicherweise das ganze Resultat noch zu Gunsten Hahns geändert haben würden.

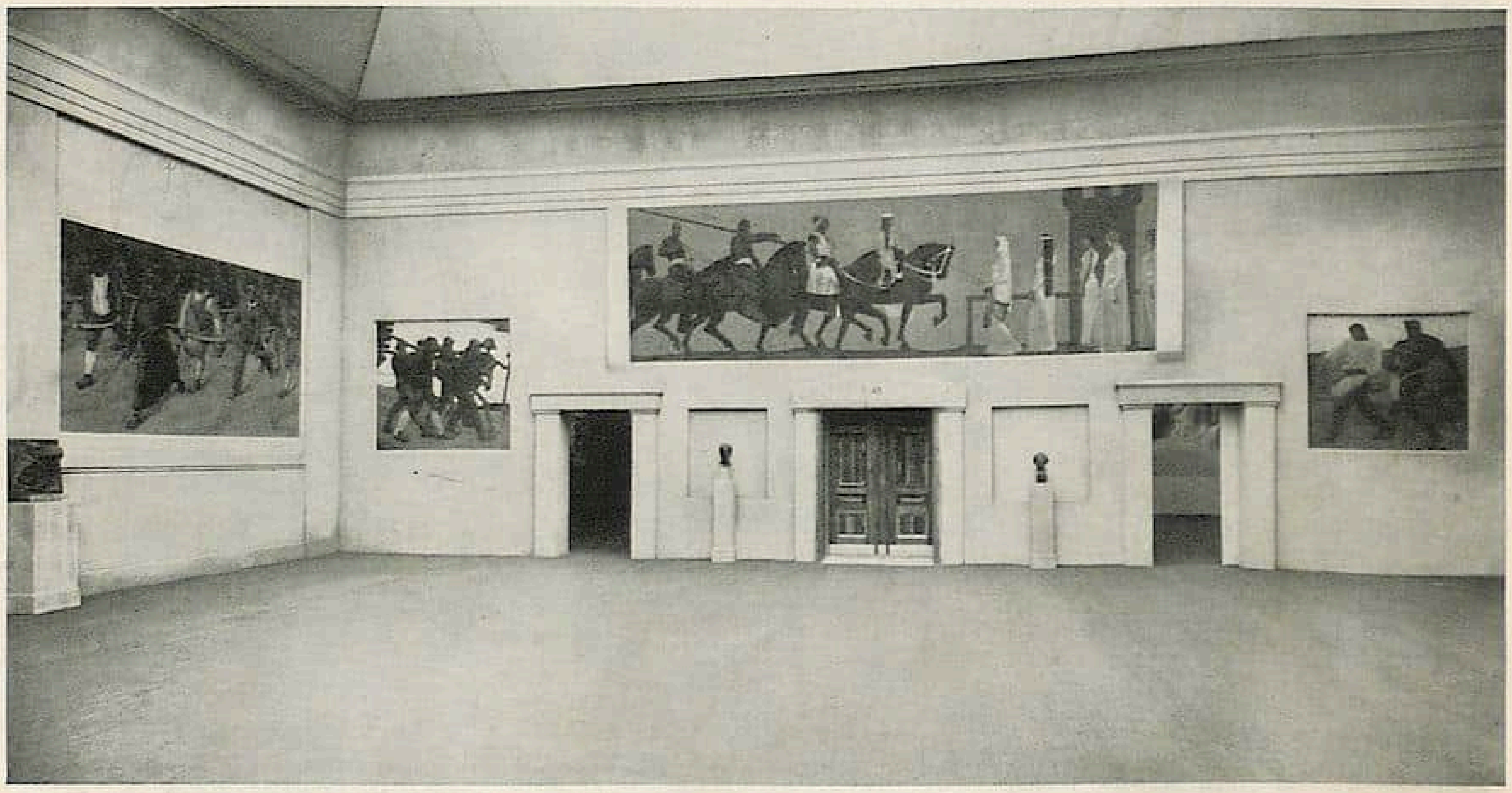
Der letzte Streitpunkt betrifft die Frage, ob der Kreissche Entwurf, der nur angekauft und nicht in die engste Wahl gekommen, überhaupt hätte zur Entscheidung vorgelegt werden dürfen. Hier liegen allerdings, natürlich unbeabsichtigt, Fußangeln, die im ungeschickten Wechsel des Sprachgebrauches zwischen den Bedingungen und der Instruktion entstanden sind. Es würde zu weit führen, dies hier ausführlicher zu behandeln. Ich bin zu der festen Ueberzeugung gekommen, daß die einerseits mit „Angekauft" bezeichneten Entwürfe dieselben sind, die anderseits mit „Unterstützt" bezeichnet wurden. Drei Juristen haben dem zugestimmt, einer ist anderer Meinung. Ich habe die Auffassung, daß der Kreissche Entwurf mit vollem Recht dem Kunstausschuß mit vorgelegt worden ist.

Worauf eine Klage (von wem ? und gegen wen) ? sich etwa beziehen oder stützen sollte, ist mir ganz unerfindlich, denn ich habe nach genauestem Studium der Akten zu sagen, daß nicht einmal unfaire Handlungen vorgekommen sind. Es ist also kein Hindernis vorhanden, den ganzen Streit zu beenden und Frieden zu schließen.

Es wäre wirklich schade und würde auf Jahre hinaus, zum Schaden für die unschuldigen Künstler, alle von ähnlichen Unternehmungen abschrecken, wenn das Bismarckdenkmal auf der Elisenhöhe in Bingerbrück etwa nicht zustande käme! Ueberdies ist doch in dem Werk von Kreis und Lederer ein *hervorragender* Entwurf gegeben, der sich für alle Zeiten mit großen Ehren wird sehen lassen können.

Die Lehre, die wir aus diesem ganzen Streit ziehen müssen, ist folgende:

Man überlasse bei öffentlichen Wettbewerben allgemeinen Charakters ruhig die Entscheidung allein dem gut gewählten Preisgericht. Denn das, was erste Künstler als gut und als den Ausdruck ihrer Zeit bezeichnet haben, das wird unter allen Umständen populär werden, mit anderen Worten, seinen Wert behalten. Und die Preisrichter mögen sich jedesmal davon überzeugen, daß ihr Recht auch in den Bedingungen festgelegt sei. Andernfalls mögen sie lieber die Annahme des Amtes verweigern und die Künstlerschaft vor einer Beteiligung warnen.



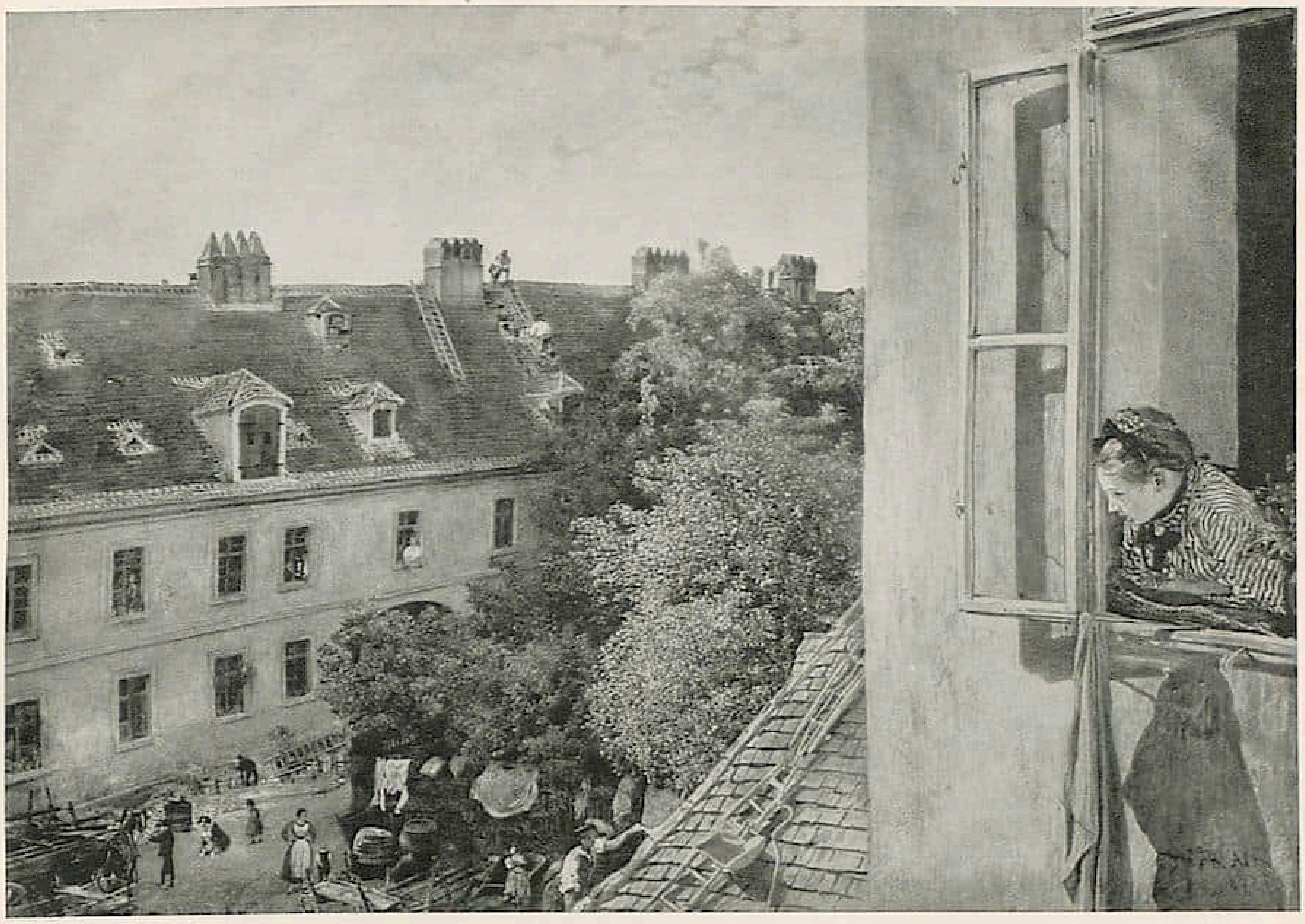
ALBIN EGGER-LIENZ — SAAL AUF DER GROSSEN KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN 1912

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

K. K. Staatsgalerie, Wien

MAX KLINGER
DAS URTEIL DES PARIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RUDOLF VON ALT — ALSERVORSTADT

K. K. Staatsgalerie, Wien

DIE ÖSTERREICHISCHE STAATSGALERIE

Von Hans Tietze

Die Moderne Galerie in Wien, diese sonderbare Bilderschau, die so schlecht in den allzureichen Rahmen des unteren Belvederes hineinpaßt, verdankte ihre Entstehung der Verlegenheit des Staates, geschenkte oder gekaufte Bilder des 19. Jahrhunderts unterzubringen; ihre Erhaltung und Verwaltung war eine lästige Repräsentationspflicht, die verdrossen geübt wurde. Seit einigen Monaten führt die Sammlung, in deren Ausbau sich die komplizierte Kunstpolitik einer vielköpfigen Kommission besser wiederspiegelte als irgend ein planvoller Wille, den Titel „Oesterreichische Staatsgalerie"; er ist ein Symptom, daß sich der Staat endlich seiner Pflichten gegen dieses Aschenbrödel unter den Sammlungen besinnt und daß er Versäumtes nachzuholen beabsichtigt. Diese Wandlung ist das Verdienst des Direktors, der die Galerie seit zwei Jahren leitet. Friedrich Dörnhöffer ist ein Gelehrter ohne Dünkel und ein Kunstfreund ohne Einseitigkeit und — was in seiner Stellung unendlich mehr bedeutet — ein ganzer Mann; seine ruhige Sicherheit, der lärmende Ostentation und schleichendes Intriguenwesen gleich fernstehen, hat in die chaotischen Zustände, die er übernahm, Ordnung gebracht und seit er in diesem Frühling seine Neuerwerbungen ausgestellt hat, haben alle Freunde der Kunst die beruhigende Gewißheit gewonnen, daß endlich positive Arbeit geleistet wird und daß die Staatsgalerie nun weiß, was sie will und soll.

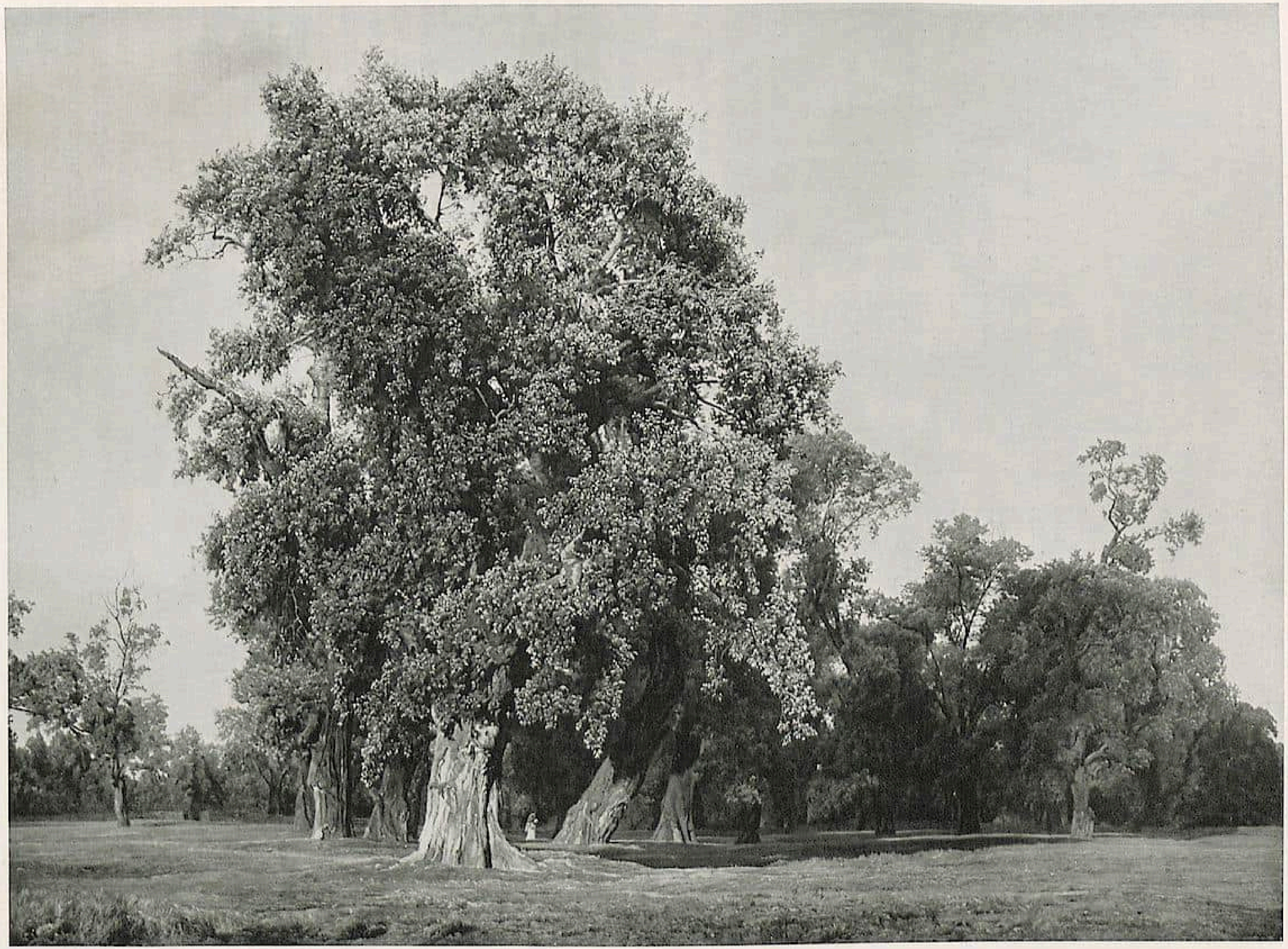
Natürlich sind vorderhand erst Fragmente eines großzügigen Planes verwirklicht und der Gegensatz zwischen Partien, die fast völlig ausgebaut sind und solchen, deren Ausgestaltung noch in den ersten Anfängen steckt, gibt dem jetzigen Zustand der Sammlung etwas Ungleichmäßiges, Provisorisches, Flutendes, in dem glücklicherweise das Zentrum bereits

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. G. WALDMÜLLER DAMENBILDNIS
K. K. Staatsgalerie, Wien

eine feste Form angenommen hat: die Wiener Malerei des 19. Jahrhunderts konnte schneller als andere Schulen in ihren Hauptzügen fixiert werden, weil ein ziemlich großer Vorrat ihrer Werke bereits vorhanden war. F. G. WALDMÜLLER war z. B. in der Sammlung immer reichlich vertreten, mit guten und schlechten Bildern, wie die Gelegenheit sie gebracht hatte; nun schließt sich eine Auslese des Besten aus allen Gattungen und Perioden an und jetzt erst klärt sich das Bild des großen Meisters, das früher in der recht ungleichmäßigen Qualität der Werke ganz trüb und verzerrt gewesen war. Nun sehen wir ihn von der jugendlichen Befangenheit der Bildnisse zu voller koloristischer und psychologischer Meisterschaft vorschreiten (Abbildung S. 50 und 54), die Anekdotenmalerei der Genrebilder zur Kühnheit der Freilichtbehandlung (Abb. geg. S. 56), die Vedutenauffassung der Landschaften zum Schalten mit mächtigen, lichtdurchfluteten Massen (Abb. S. 51) steigern. Wie eilt sein Naturalismus seiner Zeit voran, wie brennend strahlt das helle Sonnenlicht durch seine bunte Welt und wie bleibt doch jedes Bild dekorativ! Die Gruppierung der Kinder von der Fronleichnamsprozession und der Aufbau der herrlichen Praterlandschaft sind vollgültige Beweise, warum Waldmüller das Haupt der Wiener Malerei ist; in persönlicher Verarbeitung und mit einer Kraft, die ihr sonst meist versagt bleibt, lebt in ihnen der dekorative Naturalismus, der die Note der Wiener Malerei in der deutschen Kunst bildet. Schon in SCHWIND hat dieser Zug gelebt, dem Meister des Märchens, in dem Naturliebe und liebenswürdige Rhythmik einander die Hand reichen und durch dessen frische Genremalerei die wundervolle Melodik seiner Melusinenbilder wogt; und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



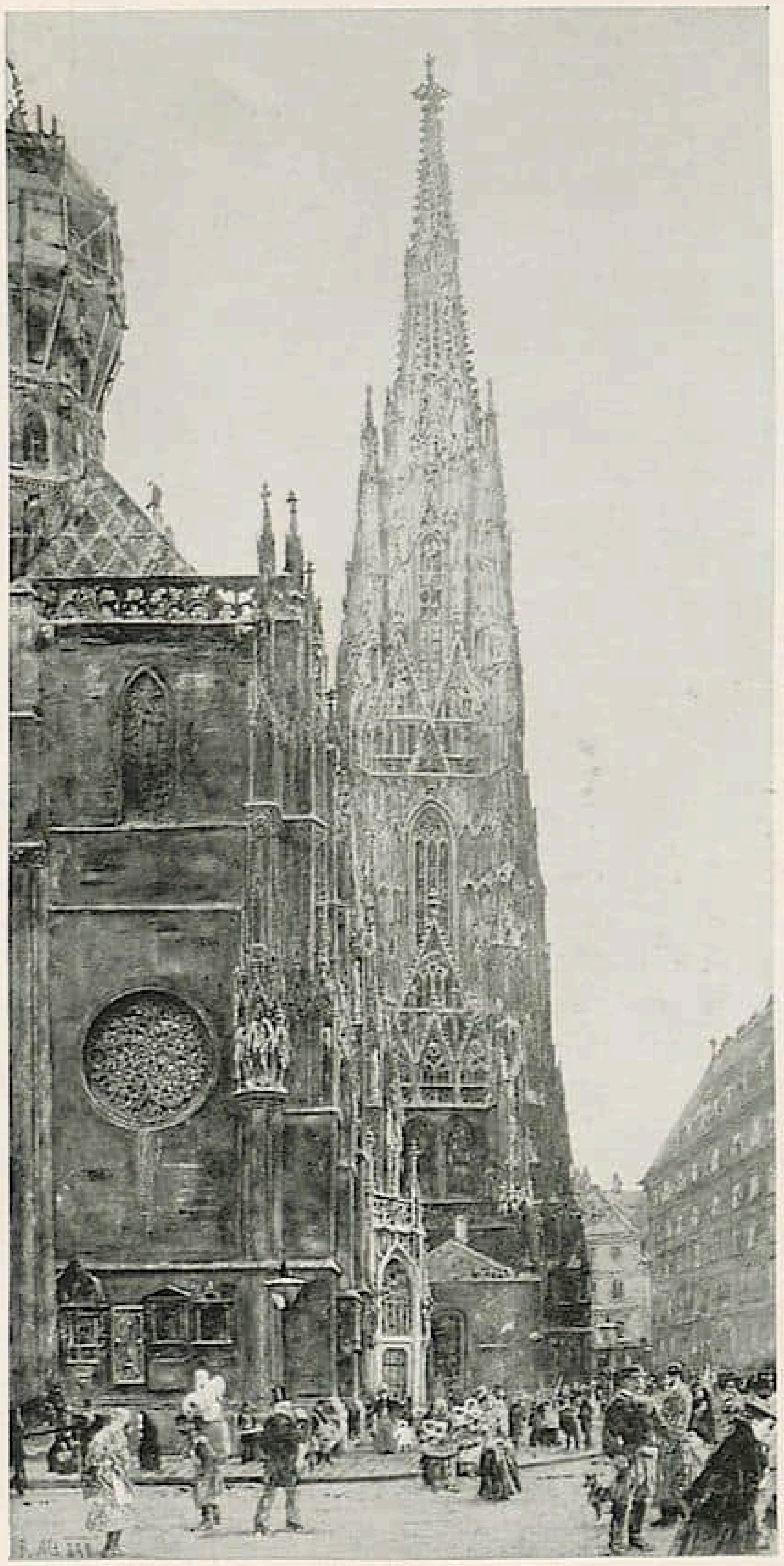
F. G. WALDMÜLLER

PRATERLANDSCHAFT

K. K. Staatsgalerie, Wien

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

derselbe dekorative Naturalismus geht durch alle Kunst, die Wien im 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. Die beiden Komponenten bleiben nicht immer gleich stark; bald weht der warme Erdgeruch stärker hervor und bald siegt die Freude am Reiz der Linie und an der schmückenden Fülle, aber ganz lösen sich jene beiden Seiten des künstlerischen Wiener Wesens nicht voneinander, deren wohliger Zusammenklang sehnsuchtsvollem und atemlosem Ringen nach den tiefsten Tiefen und der stärksten Kraft der Kunst hindernd im Wege steht. Jene Doppelgabe, die so leicht zur Beschränkung wird, fehlt weder bei PETTENKOFEN, dessen Vertretung in der Galerie (Abb. S. 53) vorderhand mehr Verheißung als Erfüllung ist, noch bei RUDOLF VON ALT (Abb. S. 49 u. 52), dem liebenswürdigsten unter den Naturalisten, unter dessen Zauberhänden der trockenste Bericht zum Liede wird; sie gibt den Alt-Wiener Porträts ihren Charme, versucht selbst die steife Pracht des Repräsentationsbildes zu lindern und hat namentlich in der Landschaft eine charakteristische Tradition geschaffen, in die die Einflüsse der großen europäischen Hauptentwicklung in eigentümlicher Weise hineinverarbeitet werden.



RUDOLF VON ALT DER STEFANSTURM IN WIEN
K. K. Staatsgalerie, Wien

Der originellste Vertreter dieser Wiener Landschaft ist A. ROMAKO, dessen wundervoll tiefes und sattgrünes Gasteinertal (Abb. S. 58) dieselbe Trockenheit und Klarheit der Behandlung zeigt, wie die Jugendbilder SCHUCHS, der dann in einer internationalen Schulung alles lokal Beschränkende abgestreift hat und zu dem guten Europäer in der Kunst geworden ist, den sein letzter und bekanntester, auch in der Wiener Galerie ausgezeichnet vertretener Stil verrät (Abb. S. 55). Zwischen diesen beiden Extremen stehen, wienerisch und doch vom Hauch der allgemeinen Entwicklung berührt, SCHINDLER und HÖRMANN (Abb. S. 56), RIBARZ (Abb. S. 56) und JETTEL (Abb. S. 57), letzterer unter dem Einfluß der französischen Impressionisten am weitesten vom gemeinsamen Ursprung entfernt.

Diesem dekorativen Naturalismus bleibt die Kraft zur höchsten Intensität fast immer versagt; aber er enthält auch noch positive Gefahren, hohlen Pomp auf der einen, selbstgefällige Süßlichkeit auf der anderen Seite. Die Kunstbewegung, deren architektonischer Ausdruck der Ringstraßenstil ist, hat auch einen großen Maler hervorgebracht, HANS MAKART, der strotzende Lebensfülle zu dekorativem Prunk sondergleichen zu meistern vermochte (Abb. S. 59), seine Nachfolger haben daraus ein Haschen nach schlimmen Effekten, eine brutal naturalistische Dekorationsmalerei gemacht, die den künstlerischen Bedürfnissen unserer Zeit unendlich fern steht. Und neben dieser Dekoration, die vom konventionellen Naturalismus nicht lassen kann, steht als Hauptnote der offiziellen Malerei von heute der Naturalismus, der tausend Kompromisse macht und in seinem Streben nach Liebenswürdigkeit in einer hoffnungslosen Süßlichkeit dahinwelkt. Dieser melancholische Ausklang der Alt-Wiener Tradition vollzieht sich am deutlichsten in F. RUMPLER (Abbild. S. 60 und 64), der in den siebziger Jahren mit kühner frischer Kraft

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

A. VON PETTENKOFEN PFERDEMARKT

K. K. Staatsgalerie, Wien

einsetzt und mit schwächlicher Empfindsamkeit endet; noch klingt ein Stück Wiener Volkslied in seiner Kunst, aber es ist schon fürs Theater hergerichtet und der breite Troß der anderen Landschafter dieses Schlages hat die alten Weisen durch sentimentale Couplets ersetzt; was bei Rumpler noch warm und echt ist, ist bei ihnen eitel Verlogenheit geworden. Denn Tradition kann nur dort gesund und lebendig bleiben, wo sie den neuen Inhalt der Zeit zu neuer Form gestaltet. Wer heute den angestammten dekorativen Naturalismus der Wiener Kunst neu ins Leben rufen will, der muß als Naturalist durch alle Feinheiten des Impressionismus hindurchgegangen sein und der muß als dekorativer Künstler die Forderung monumentaler Flächenbehandlung begriffen haben. Und deshalb ist GUSTAV KLIMT, der beide Forderungen im Geiste unserer Zeit neu verbindet*), der wahre Erbe der Wiener Tradition und ihr stärkster Vertreter; er hat sie verjüngt indem er sie zerstörte, in seinem Reichtum wurzeln die Ansätze einer neuen Schule (Abb. S. 61).

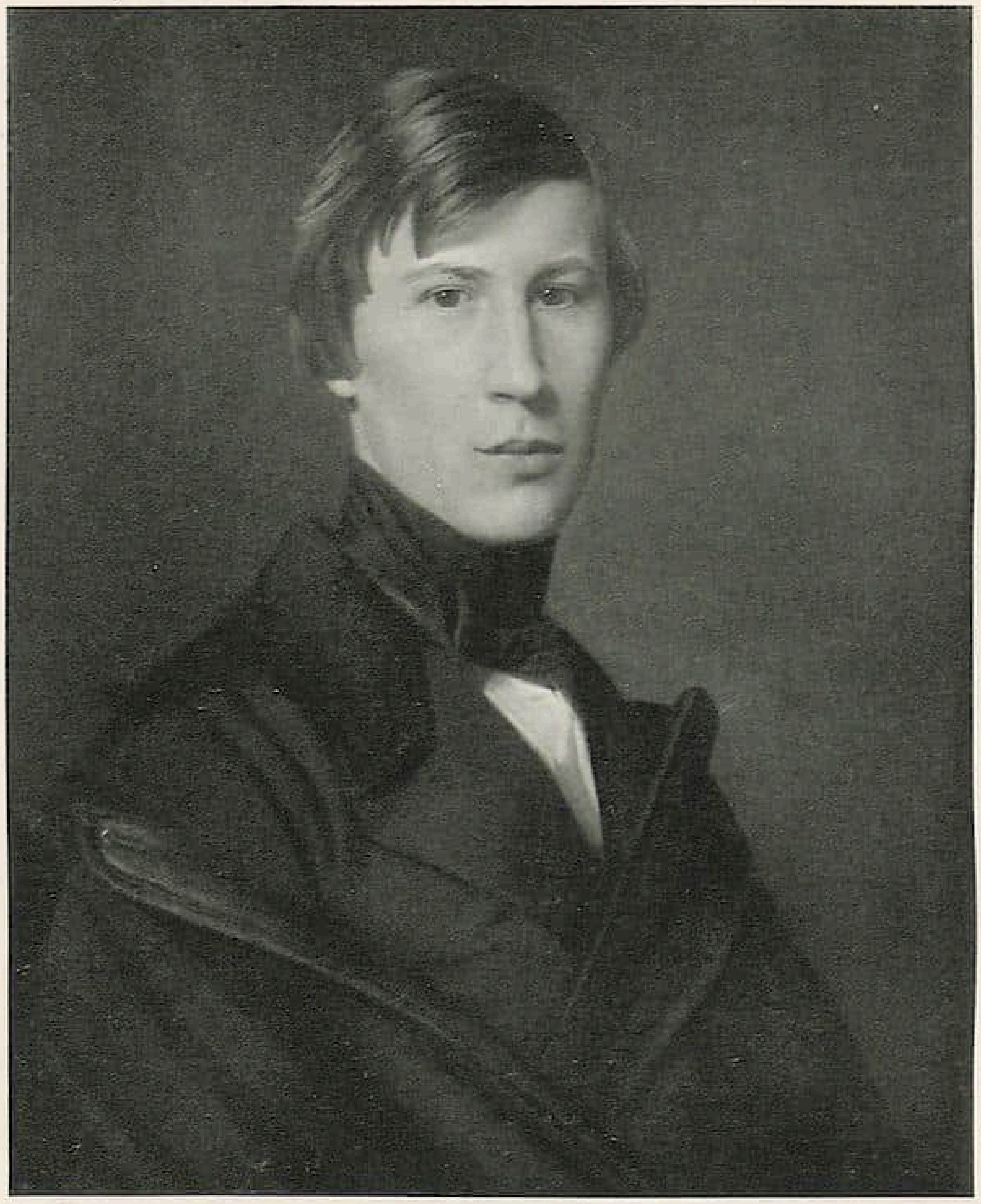
Die anderen Schulen Oesterreichs haben eine so charakteristische und reichhaltige Vertretung nicht finden können, weil die hervorragendsten Werke tschechischer wie polnischer Künstler ohnedies zumeist

FRANZ SCHROTZBERG DAMENBILDNIS

K. K. Staatsgalerie, Wien

*) Siehe auch unseren illustrierten Klimtaufsatz im Januarheft 1912.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



F. G. WALDMÜLLER HERRENBILDNIS
K. K. Staatsgalerie, Wien

schon lange in nationalem Besitz festgelegt sind. Infolgedessen haben die Tschechen mit Manes, Švabinsky, Preisler fast nur Ansprüche auf künftige reichere Vertretung angemeldet, während sich das polnische Element mit seiner parfümierten Barbarei schon etwas breiter macht; das charakteristische Gemenge nationaler und internationaler Züge erscheint verwaschen bei Matejko (Abb. S. 65), mit vollem Bewußtsein gehegt bei jüngern wie Hoffmann und Malczewski (Abb. S. 65), Weiss und Sichulski. Zu den Oesterreichern gehört der Abstammung nach auch Segantini, der mit hervorragenden und wohlbekannten Werken in der Galerie vertreten ist (Abb. S. 64 u. geg. S. 64), und der wohl schon zu den internationalen Größen gerechnet werden muß, die Marksteine in der Entwicklung der deutschen und europäischen Malerei im neunzehnten Jahrhundert sind.

Diese Männer des Schicksals dürfen in der österreichischen Staatsgalerie so wenig fehlen wie in einer anderen Sammlung, die einen Begriff vom Werdegang der neueren Kunst erwecken will; je klarer einem dieser Zweck der Aufnahme fremder Meister ist, desto charakteristischer muß die Auswahl sein, die getroffen wird. Auch hier konnte nur teilweise an Vorhandenes angeknüpft werden; die mehr quantitative als qualitative Bevorzugung Böcklins (Abb. S. 63), das zufällige Uebergewicht Klingers, von dem zwei Hauptwerke, das Parisurteil (Abb. geg. S. 49) und Christus im Olymp (Abb. Jahrg. 1908/9 S. 308/9) zum alten Bestand der Galerie gehören, verschieben die deutsche Entwicklung zuungunsten solcher Meister, deren formale Werte uns heute stärker am Herzen liegen. Leibl und Trübner, Feuerbach und Marées werden charakteristischer vertreten sein müssen als bisher, um das der deutschen Kunst Eigentümliche zu einem eindrucksvollen Bild abzurunden. Und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL SCHUCH · STILLEBEN

Mit Erlaubnis der Kunsthandlung
K. Haberstock, Berlin

K. K. Staatsgalerie, Wien

55

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

TH. VON HÖRMANN ZNAIM IM WINTER

K. K. Staatsgalerie, Wien

ebenso unbedingt bedarf es der französischen Meister; glücklich fassen hier eines der Don Quijote-Bilder DAUMIERS (Abb. S. 62) und ein Courbetsches Waldbild die monumentalen und naturalistischen Bemühungen um die Jahrhundertmitte zusammen, die dem Impressionismus vorangehen; diesen selbst vertreten in seiner Reife Frühwerke von MONET (Abb. S. 69) und PISSARRO (Abb. S. 69) und ein ausgezeichneter Frauenakt RENOIRS; auch der Ueberwinder dieser Kunst, VAN GOGH, ist mit einer bescheidenen, aber charakteristischen Landschaft vorhanden, aber noch fehlen die beiden Eckpfeiler des Impressionismus, MANET

R. RIBARZ LANDSCHAFT

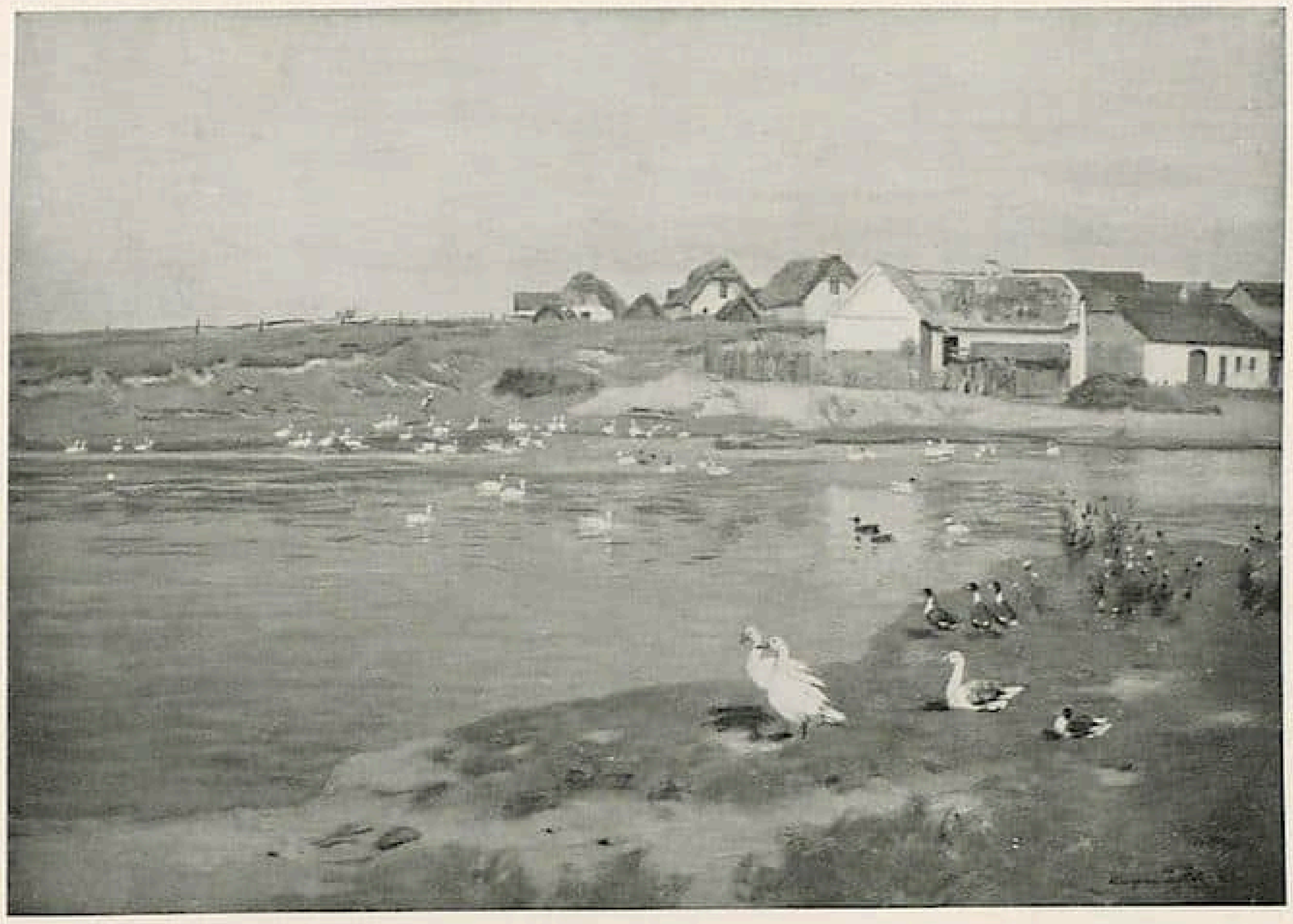
K. K. Staatsgalerie, Wien

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. G. WALDMÜLLER
VOR DER FRON-
LEICHNAMSPRO-
ZESSION

*K. K. Staatsgalerie,
Wien*

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



E. JETTEL GÄNSETEICH
K. K. Staatsgalerie, Wien

fügung steht. Diese Unterbringung ist jetzt unerträglich geworden; für den bunten Bilderkram, der sich Moderne Galerie hieß, mochte sie als Notbehelf genügen, für die zielbewußt arbeitende Staatsgalerie, die wir endlich haben, ist sie ein Unding. Und sicher wird sich die Unterrichtsverwaltung jetzt entschließen, der Galerie ein neues eigenes Haus zu bauen, da sie in Direktor Dörnhöffer den rechten Mann besitzt, in ihr all das zum Ausdruck zu bringen, was unsere künstlerische Kultur zu einem Stück der deutschen und allgemein europäischen Entwicklung macht und auch was ihre Besonderheit bildet.

und Cézanne, ohne die eine Darstellung der neueren Kunstentwicklung löchrig bleibt.

Die Plastik ist noch etwas stiefmütterlich behandelt; aber auch hier möchte ich an zwei herausgegriffenen Beispielen die planvolle Arbeit der jetzigen Galerieleitung zeigen. Einerseits an der Antithese der Mahlerbüste von Rodin (Abb. S. 67) und der Richard Straußbüste von Lederer (Abb. S. 71); zwischen dem sprühenden, lebendigen, momentanen Impressionismus jener und der ruhigen, starken, viel tieferen Monumentalität dieser liegt der entscheidende Schritt, den die Bildnerei unserer Zeit gemacht hat. Und anderseits an der Fortentwicklung, die von dem freien Kräftespiel und den malerischen Ueberschneidungen der Badenden Bartholomés zu dem Frauenakt Jan Sturšas (Abb. S. 68) führt, der das neue Streben nach geschlossenem Aufbau und Materialstil verkörpert. Das reife Werk des jungen tschechischen Meisters läßt es schmerzlich empfinden, daß sein mächtiger deutscher Landsmann, Franz Metzner, eine der markantesten Gestalten in der Kunst der Gegenwart, vorderhand so schlecht vertreten ist.

Als Direktor Dörnhöffer seine Neuerwerbungen aufstellte, mußte fast die ganze übrige Galerie ins Depot wandern, so knapp ist der Raum, der im Belvedere zur Ver-

SIGMUND L'ALLEMAND GENERAL LAUDON
K. K. Staatsgalerie, Wien

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTON ROMAKO GASTEINERTAL

K. K. Staatsgalerie, Wien

AUFGABEN DER KUNSTGESCHICHTE

Von Dr. Georg Biermann

Nichts ist bezeichnender und instruktiver für die Erkenntnis der Völker und ihrer Charaktereigenschaften als die Werke ihres Geistes, die den verheerenden Schritt der Jahrhunderte überlebt und deren Spuren sich bis in unsere Tage hinübergerettet haben. Basiert schon bei den alten Kulturen des Orients unser Wissen in erster Linie auf den wenigen Dokumenten künstlerischer Art, die uns erst ein so archäologisch geschultes Jahrhundert, wie es das neunzehnte gewesen ist, voll erschließen konnte, so hat doch auch die neuere Geschichtsforschung ihre Augen erst in dem Augenblick recht geöffnet, als ihr in der Kunstgeschichte eine treue Helfershelferin erschien, deren wahre Bedeutung für eine allgemeine Geschichtsschreibung heute der Mehrzahl unserer modernen Historiographen leider noch nicht zum Bewußtsein gekommen ist. Rankes exakter und nie wieder übertroffener Objektivismus hat vor der Zeit vielleicht einer Wissenschaft, die genau wie jede andere Disziplin eine nie still stehende Entwicklung haben muß, die Grenzen gewiesen, die zu überschreiten sich schlechterdings der echte Historiograph, der in jener Schule groß geworden ist, nicht entschließen kann. Das sogenannte Spezialistentum in der Wissenschaft, in dem leider Gottes gerade die Mehrzahl unserer heutigen Gelehrten Heil und Segen erblickt, — denn gewiß hat es sein Gutes bei dem ungeheuren Umfang, den unsere Geisteswissenschaften allmählich angenommen haben — hat aber nur in dem Sinne Existenzberechtigung, als dadurch gewissermaßen dem universaleren Geiste die Mittel an die Hand gegeben werden, größere und umfassendere Aufgaben zu lösen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS MAKART
BILDNIS
K. K. Staatsgalerie, Wien

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Das darf nicht vergessen werden. Forscherarbeit im kleinen ist doch nur die Grundlage für die große zusammenschweißende Arbeit, die universale Geister zu verrichten berufen sind. Sie gibt nur die kleinen Ecksteine, auf denen der schöpferische Architekt sein Gebäude errichten kann. Spezialistentum und Handwerkerarbeit sehen sich merkwürdig ähnlich. Was nützte auch dem fähigsten Baukünstler der ursprünglichste und genialste Gedanke, wenn es ihm nicht möglich wäre, ihm auf Grund des Schaffens tausend fleißiger, exakt geschulter Hände Gestalt und Dasein zu geben? Nicht anders auf dem weiten Felde unserer Wissenschaft.

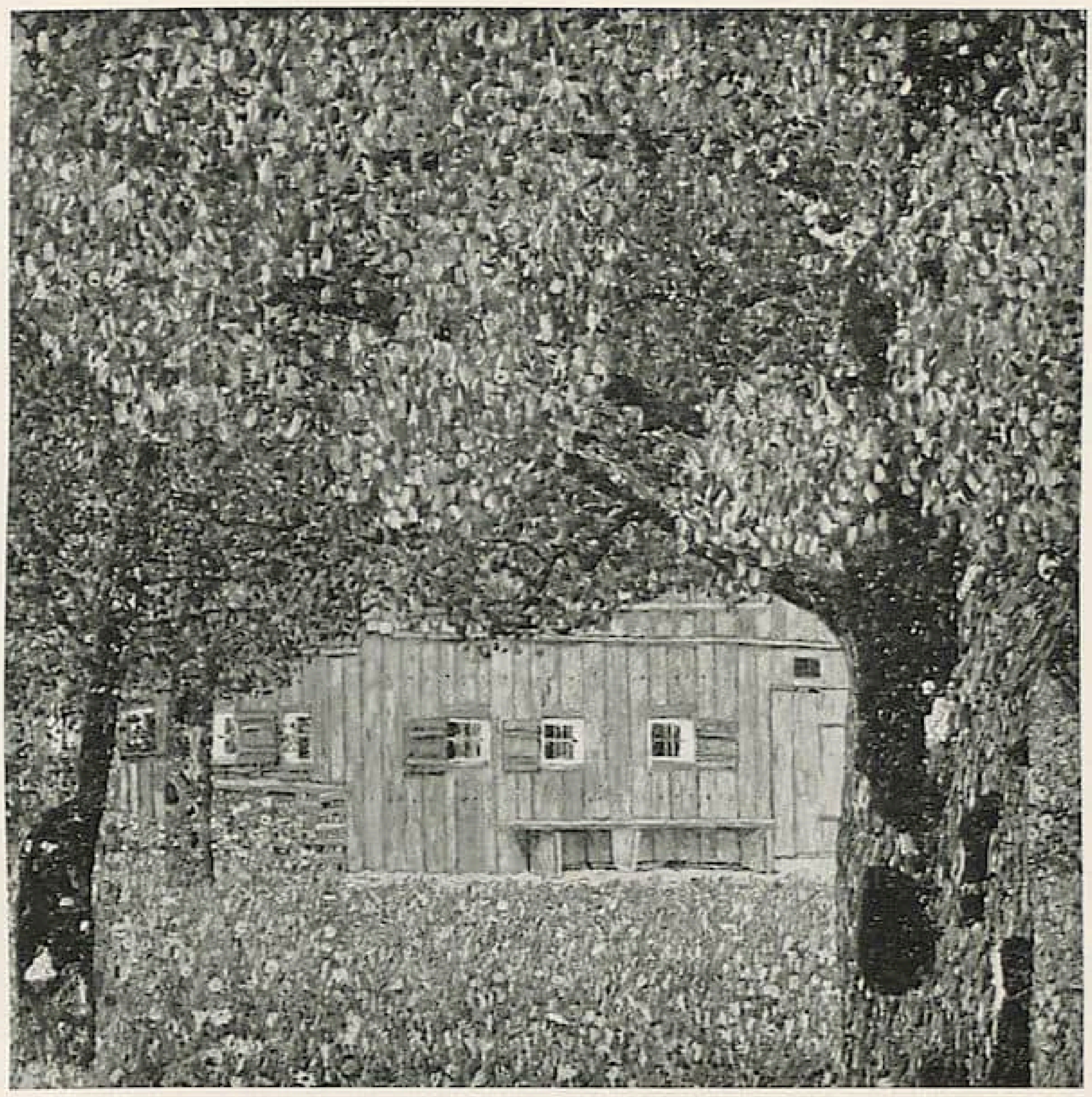
Der Geschichtsschreibung nun im besonderen hat sich im neunzehnten Jahrhundert eine mächtige Helfershelferin zugesellt, deren Bedeutung bis dato selbst von den Berufensten

F. RUMPLER BILDNIS
K. K. Staatsgalerie, Wien

noch immer nicht genügend erkannt wird, die Kunstgeschichte. Als Ranke seine leider unvollendet gebliebene Weltgeschichte schrieb, wußte man von einer Kunsthistorie so gut wie gar nichts. Sie ist ja noch so jung, kaum vierzig Jahre alt, nicht einmal so alt wie die Archäologie, die der jüngeren Schwester mit Winckelmann und der wiedererwachten Freude am antiken Leben vorausgeeilt ist, und doch hat sie in wenigen Jahrzehnten einen Boden bereitet, dessen Ausdehnung und Unbegrenztheit genau dem der eigentlichen Historie im Sinne Rankes durchaus ähnlich ist. Schon jetzt ist es selbst für den Mann von Fach außerordentlich schwer, sich auf diesem Boden so zu Hause zu wissen, daß er mit Berechtigung sagen kann, er kenne jede Handbreit Scholle, die dazu gehört. Denn auch die Kunstgeschichte umspannt den weiten Zeitraum der Jahrhunderte zurück bis in die entlegensten Zeiten der früheren Menschheit, die dieses oder jenes bildnerische Zeugnis hinterlassen. Man braucht nur den oberflächlichsten kunstgeschichtlichen Leitfaden aufzuschlagen, wie er heute gottlob bei unseren höheren Schulen eingeführt ist, zum mindesten setzt er bei den alten Aegyptern ein, erzählt von den Pyramiden, den hohen Tempelbauten, den pharaonischen Götter- und Königsbildern, geht weiter zu den Assyrern und Babyloniern, bis er auf Hellas schönheitsgetränktem Boden festen Fuß fassen kann. Und schlägt man gar Woermanns neueste „Geschichte der Kunst“ auf, so wundert man sich vielleicht, daß im ersten Kapitel von der Kunst der Tiere die Rede ist, die überleitet zur Kunst der Renntier- und Mammutzeit, der sogenannten paläolithischen Epoche, von dort zur jüngeren Steinzeit und der bronzezeitlichen Kunst weitereilt, um in einem besonderen Abschnitt über Urkunst auszulaufen. Auch die Anthropologie hat sich der Kunstgeschichte bemächtigt, ja, sie fußt in diesen ältesten Zeiten ja fast einzig auf ihr, wie man nicht unschwer erkennen kann. Was uns heute die Indonesier an künstlerischen Zeugnissen offenbaren, vermittelt uns vergleichsweise einen tiefen Einblick in die künstlerische Kultur jener vorgeschichtlichen Zeiten, für die es schriftliche Dokumente noch nicht gibt. Wie wertvoll aber gerade die Kunst für die Erkenntnis jener frühen Zeit ist, weiß allein der Paläontologe zu schätzen.

Heute mag es beinahe paradox klingen, daß noch eine allgemeine Menschheitsgeschichte geschrieben werden kann, in der nicht der Kunstgeschichte mit die erste und vornehmste Stelle angewiesen wird. Denn nie und nirgends

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



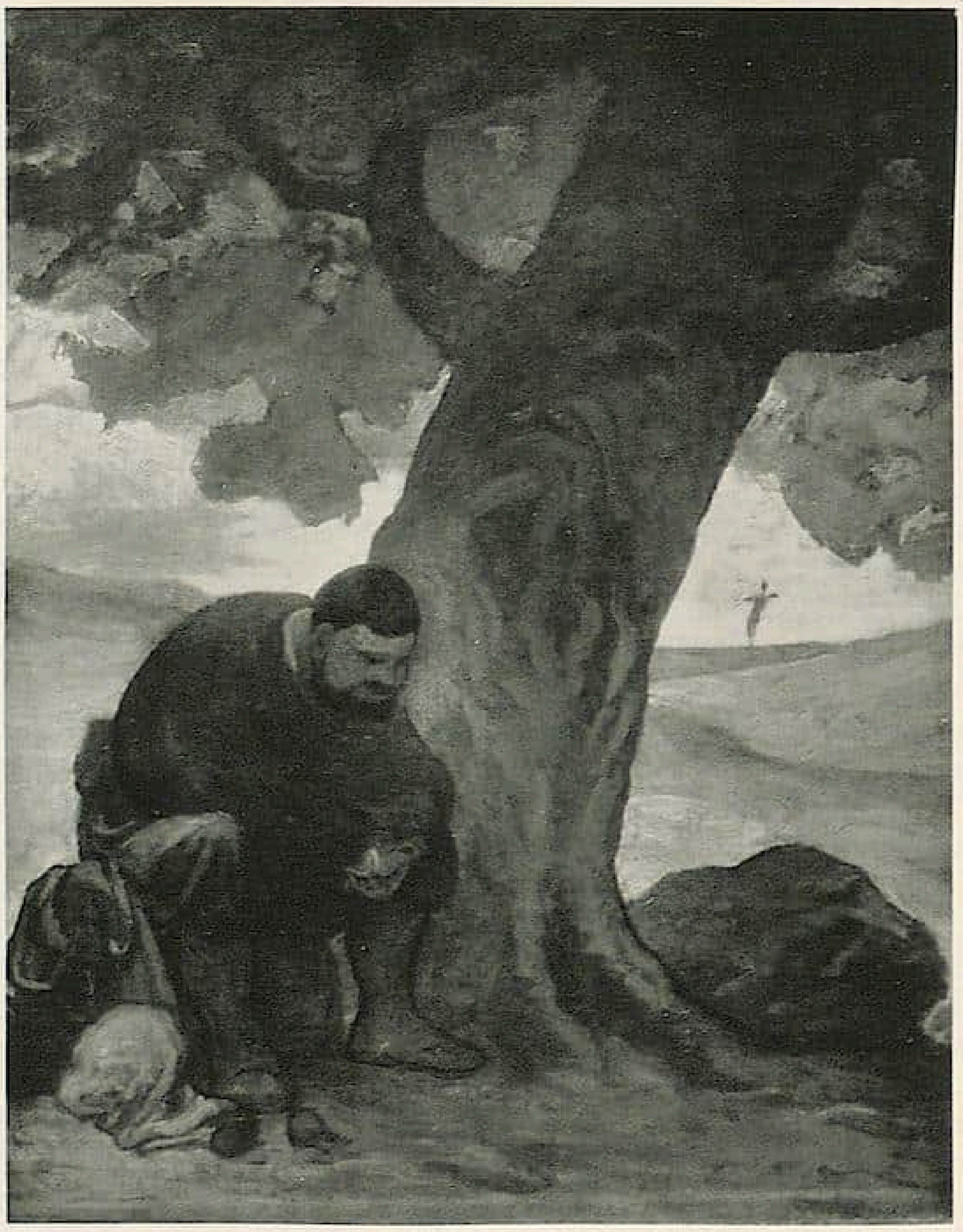
GUSTAV KLIMT — BAUERNHAUS
Mit Genehmigung der Kunsthandlung H. O. Miethke, Wien

hat sich der Geist einer Zeit fester kristallisiert, als in jenen Werken, die aus der tiefsten Sehnsucht eines Volkes heraus geboren worden sind. Mag man immer aus den Pergamenten vergangener Jahrhunderte den Schlüssel und die Erklärung für die Taten und das Wirken der einzelnen suchen, heute wissen wir, daß nicht der einzelne die Geschichte gemacht hat, sondern das Volk in seiner Gesamtheit, so sehr es auch in gewissen Zeiten scheinen möchte, daß Wunsch und Willen der Völker in der Tat eines einzelnen Individuums aufgegangen seien. Wir können ein Beispiel aus der jüngsten Geschichte unseres Vaterlandes anführen, das uns allen gegenwärtig vor Augen steht, die Taten unseres ehernen Kanzlers Bismarck. Stand hinter ihm nicht die Sehnsucht, das Hoffen eines ganzen Volkes, dessen willensstarker Interpret er wurde? Der Historiker der alten Schule hat sich viel zu sehr allein an die Dokumente geklammert, die dem politischen Werden der Zeitgeschichte und damit den Taten der Führer, d. h. in den meisten Fällen der Fürsten gelten. Unsere ganze mittelalterliche Geschichte z. B., wie sie auf der Schulbank doziert wird, ist *Fürstengeschichte*. Vom Volke berichtet nichts, und doch war gerade das Volk zu jeder Zeit Stütze und Trägerin jener Edlen, die im ureigentlichen Sinne die ganze Weltgeschichte gemacht und bestimmt haben. Dieses Volk hat keine parlamentarischen Akte hinterlassen, aber es hat seine Sehnsucht, seinen Zeitgeist besessen, die nirgends besser ihre Erklärung finden als in den Werken, die vom heiligen Sinn der Künstler erschaffen worden sind. Noch ist eine umfassende Geschichte des deutschen Volkes nicht geschrieben worden. Diese Aufgabe bleibt einem universal weitschauenden Geiste vorbehalten, der im tiefsten Kern seines Wesens Kulturhistoriker ist. Die Geschichte Italiens dagegen hat früh eine Beleuchtung in diesem Sinne erfahren. Burkhardt, Gregorovius, L. Pastor, um nur einige zu nennen, sind solche Historiographen gewesen, deren Werke man nicht mit Unrecht als die Werke eines neuen Jahrhunderts bezeichnen kann, in dem der reinen Kunstgeschichte zum ersten Male die Aufgabe zuteil wurde, Interpretin und Erklärerin der allgemeinen Menschheitsgeschichte zu sein. Nach dieser Seite hin liegt meines Erachtens die Zukunft unserer gesamten neuen Historiographie, so

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

sehr sich der zünftige Historiker auch noch dagegen sträuben mag. Das 20. Jahrhundert wird ein Jahrhundert der Kulturgeschichte werden wie das neunzehnte, vom Geiste Rankes durchtränkt, ein Jahrhundert staatlich-politischer Geschichtsschreibung gewesen ist. Und in dieser neuen Historiographie ist der Kunstgeschichte eine führende Rolle zugewiesen. Ohne ihren Geist wirklich tief und voll ausgeschöpft zu haben, wird es nie gelingen, den allgemeinen Geist der Zeiten so plastisch vor unsere Augen zu zaubern, wie es wünschenswert und notwendig ist. Was wüßten wir von Hellas ohne Phidias, Praxiteles, die Akropolis und Olympia? Was könnte uns die Geschichte der Völkerwanderung wohl berichten, ohne die Wunder Ravennas, ohne jene kostbaren Mosaiken von S. Vitale, in denen sich die starre Orthodoxie des frühen Christentums noch befangen vom letzten Zauber hellenischer Weltanschauung ein unvergängliches Denkmal gesetzt? Wo kann man deutlicher die Spuren verfolgen, die der germanische Geist z. B. im Norden Italiens, in Verona und anderen Orten, hinterlassen hat, als in den Werken der Kunstgeschichte, und was könnte uns das Zeitalter des Staufers Friedrich II. berichten, stände nicht Palermo und die Capella Palatina, in der der Geist des unglücklichen Romantikers heute noch umgeht? Was wüßte man vom Orient des Mittelalters, ohne Venedigs zu gedenken, das dem Osten sein Haupt zuwendet, das auf italienischem Boden wie ein neuerstandenes Byzanz anmutet, und dessen goldstarrende Mosaiken ein Sinnbild von der Strenge seiner staatlich-politischen Form vermitteln, jenes Venedigs, dem der Taumel orientalischer Schönheit so sehr zum Verhängnis ward, daß es an diesem eigentlich zu Tode verblutet ist.

Und daneben im Tal des Arno das junge, unverdorbene Florenz, die Stadt des nie verlöschenden Bürgersinns, wo Plebejer selbst zu Fürsten werden, Fürsten, die eine neue Kultur über die Welt ausbreiten, deren Zauber uns auch heute noch wie höhere Offenbarungen anmuten. Ja, was wüßte man von der Geschichte all dieser italienischen Gemeinwesen, wenn sie nicht in Hunderten von Bildwerken ihren Geist hinterlassen hätten? Das ist wirklich wunderbar. Die Geschichtsschreibung hat wohl Geschehnisse und Charaktere aufgezeichnet, aber das Volk hat sich in Klöstern, Kirchen und an öffentlichen Plätzen seine Denkmäler errichtet, die deutlicher als alle Dokumente zu reden verstehen. Wer z. B. einmal tief hinabgetaucht in den Geist des alten Florenz, sich nicht nur an den historischen Dokumenten der Bibliotheken ergötzt, sondern daneben auch ein offnes Auge für den Schatz der künstlerischen Denkmäler gehabt hat, wird unwillkürlich den tiefen Gleichklang empfinden zwischen dem eigentlichen geschichtlichen Leben und den Erzeugnissen des erhabenen Volksgeistes, die in der Kunst bis in unsere Tage fortwirken. Man denke an Versailles. Man hat die Geschichte des Zeitalters Ludwigs XIV. geschrieben, ohne nur mit einem Worte jenes wunderbare Denkmal absolutistischer Fürstengewalt zu erwähnen, in



HONORÉ DAUMIER — SANCHO PANSA
K. K. Staatsgalerie, Wien

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

K. K. Staatsgalerie, Wien

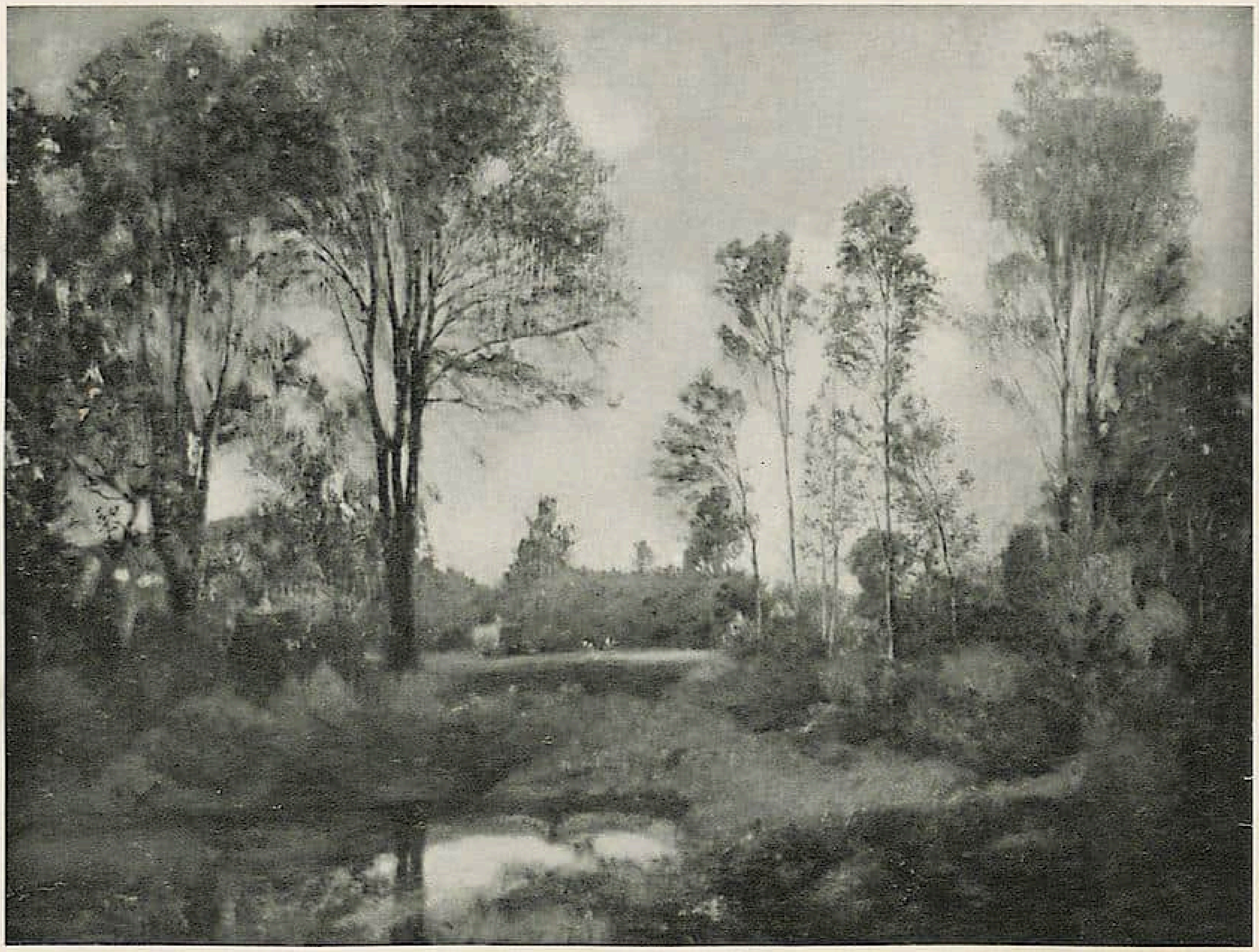
ARNOLD BÖCKLIN ∽ MEERESIDYLLE

Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GIOVANNI SEGANTINI — DIE BÖSEN MÜTTER

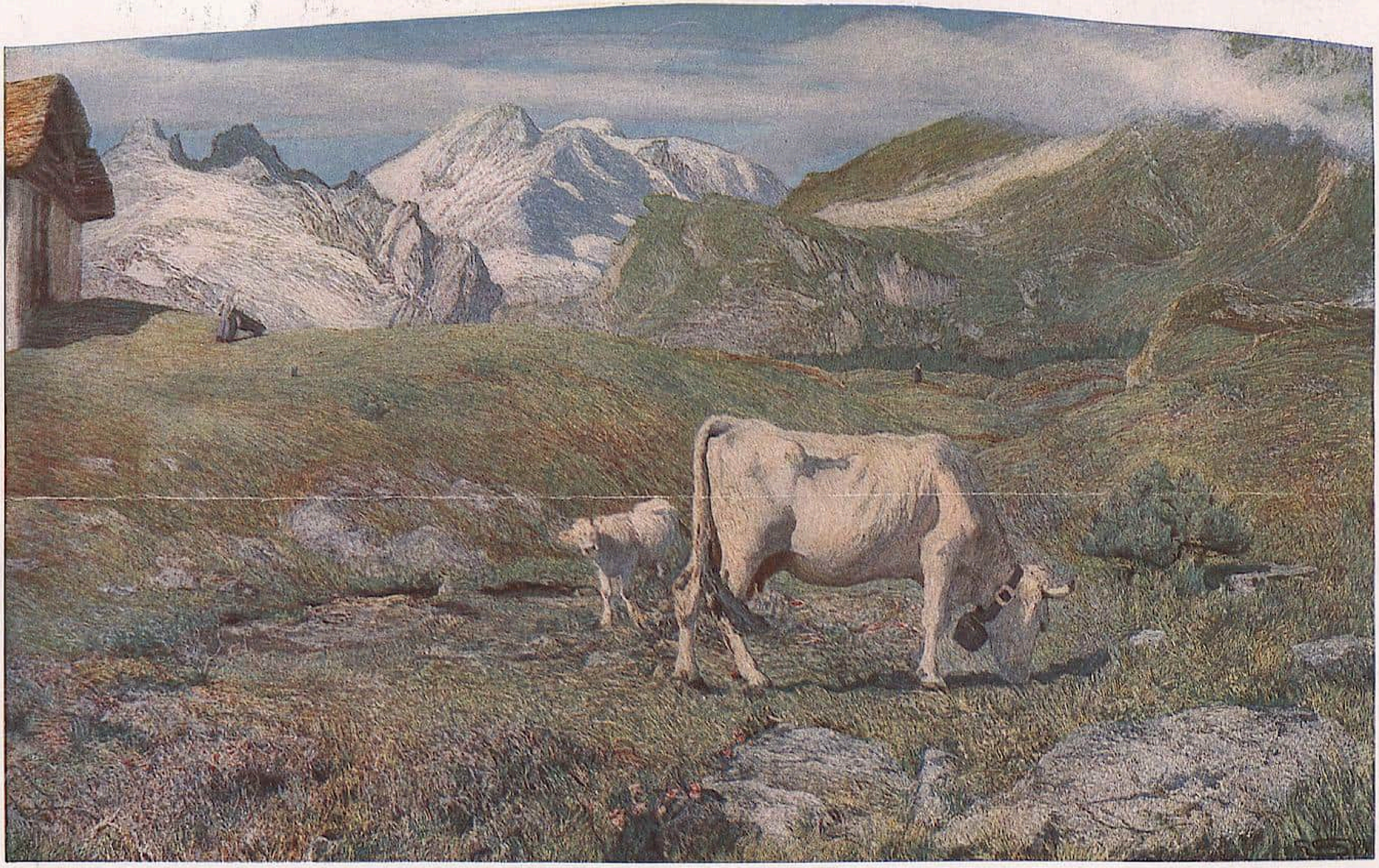
Mit Genehmigung der Photographischen Union, München



F. RUMPLER — AUENLANDSCHAFT

K. K. Staatsgalerie, Wien

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



K. K. Staatsgalerie, Wien

GIOVANNI SEGANTINI
FRÜHLINGSWEIDE

Mit Erlaubnis der Photographischen Union, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JAN MATEJKO — KOPERNIKUS

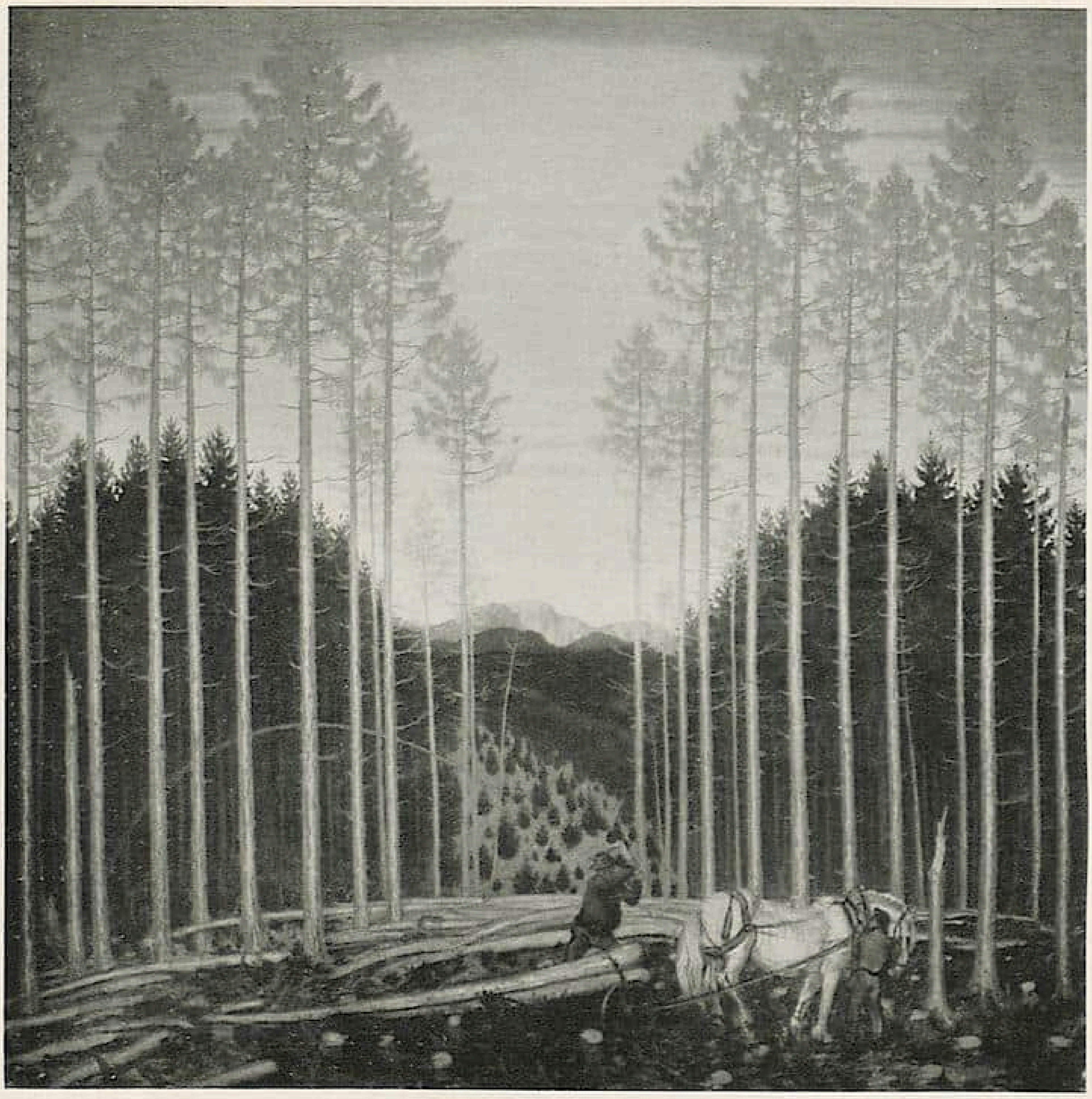
K. K. Staatsgalerie, Wien

dem wie nirgends sonst das berückende Sonnenkönigtum der Bourbonen verkörpert ist. Man denke an Holland, auch seine Geschichte ist geschrieben worden, ohne daß der Name Rembrandt oder Hals genannt wurde, man denke an unser eigenes deutsches Mittelalter, in dem gotische Dome zum Himmel wuchsen, die der Mystik Form und Namen gaben, denke an das Zeitalter der deutschen Reformation, wo Geschichtsschreiber vergessen haben, den Namen eines Dürer oder Cranach auch nur mit einer Zeile zu nennen! Man kann die ganze europäische Weltgeschichte durchgehen und man muß zu dem für unsere Historie durchaus beschämenden Schlusse kommen, daß eigentliche Menschheitsgeschichte bisher überhaupt nicht geschrieben wurde. Die Gegenwart aber — das soll nicht verkannt werden — weist auch nach dieser Richtung hin hoffnungsfreudig in die Zukunft. Pastors „Geschichte der Päpste" z. B., und ich denke im besonderen an den letzten Band, der im wesentlichen das Zeitalter Leos X. behandelt, ist, ganz abgesehen von dem einseitig ultra-

J. MALCZEWSKI — DIE FRAU DES KÜNSTLERS

K. K. Staatsgalerie, Wien

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



F. ANDRI — HOLZSCHLAG

K. K. Staatsgalerie, Wien

montanen Standpunkt des Verfassers, ein Beweis, was die Historie der Zukunft zu erfüllen hat. Hier ersteht in der Tat ein Bild von jenem Rom Leos X., das die Renaissance vollendet, auf dem Hintergrund jener Kunstgeschichte im Zeitalter Raffaels, Sebastianos, Michelangelos und Bramantes. Das ist Kulturgeschichte im besten Sinne des Wortes, die der reinen Kunstgeschichte nicht mehr entraten kann. Auch der Leipziger Professor Karl Lamprecht soll an dieser Stelle nicht vergessen werden.

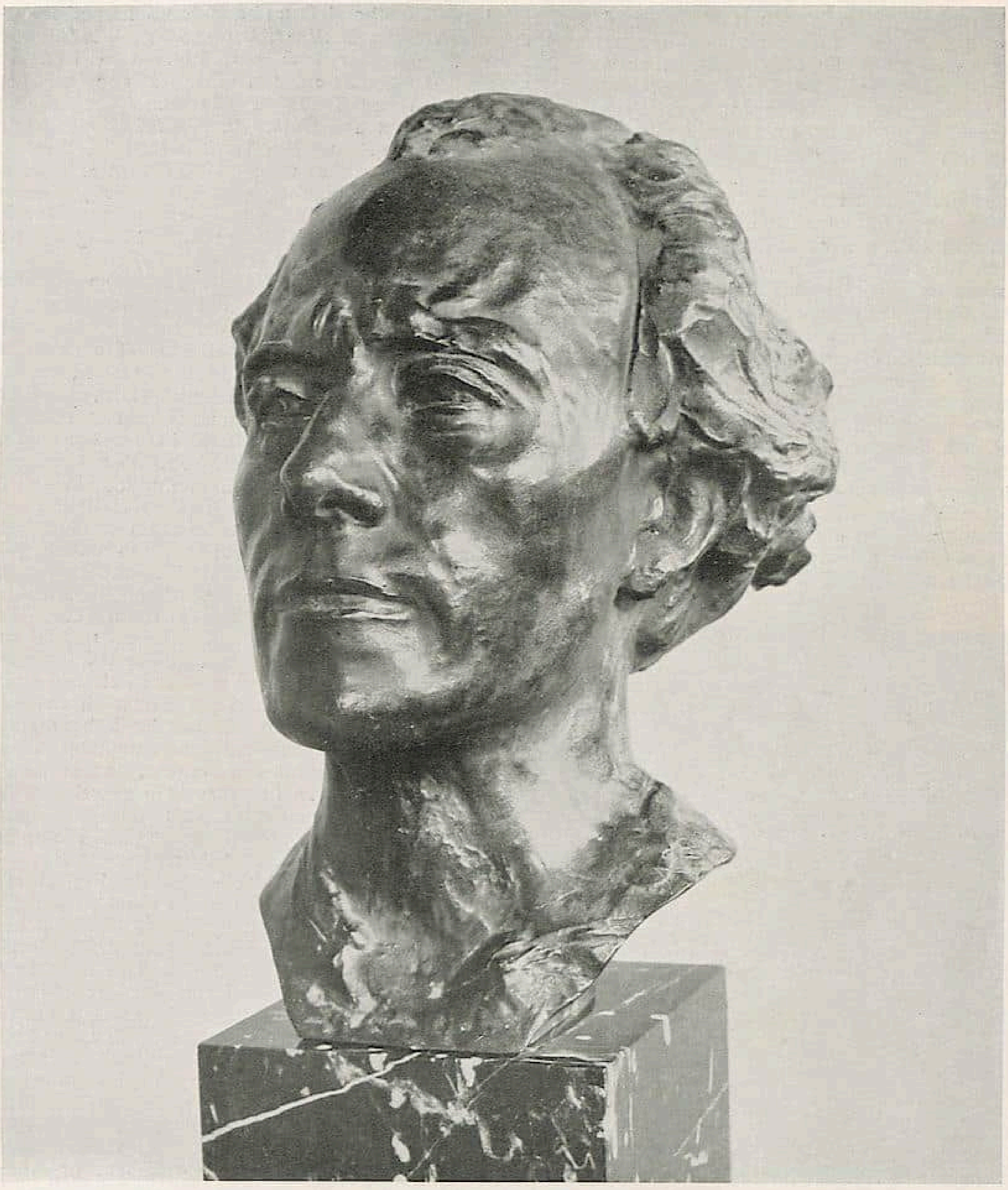
Spezialistentum auch in der historischen Disziplin jeglichen Genres hat gewiß sein Gutes, aber man muß sich hüten, in ihm — wie es leider die Gegenwart viel zu sehr tut — das Alpha und Omega jeder wissenschaftlichen Betätigung zu sehen. Der universale Geist, der in gottbegnadeten Menschen lebt, wird sich niemals spezialisieren können, und je tiefgründiger die Kleinarbeit weiter schafft, um so weitergreifend scheinen die Möglichkeiten weltumspannenden Begreifens, um so tausendfältiger tauchen die Ideen im Menschengeiste empor zum Verstehen des Urrätsels dieser Welt, des schaffenden und denkenden Menschengeschlechts. Seinen faustischen Drang, sein historisches Wirken zu begreifen, und den Bann der es umspannenden Kräfte zu lösen und zu erklären, ist die Kunstwissenschaft wie keine andere Disziplin berufen. Sie ist darum ein Teil der allgemeinen Geschichte, ja unter Umständen, wie in den frühesten Zeiten der Geschichte diese selbst.

DIE AUSSTELLUNG KLASSISCHER FRANZOSISCHER MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

Von Dr. Carl Gebhardt

Der Kampf, der im vergangenen Jahre um die Bedeutung der französischen Malerei für die deutsche Kunst der Gegenwart geführt werden mußte, zeigte, wie sehr noch in weiten Kreisen die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



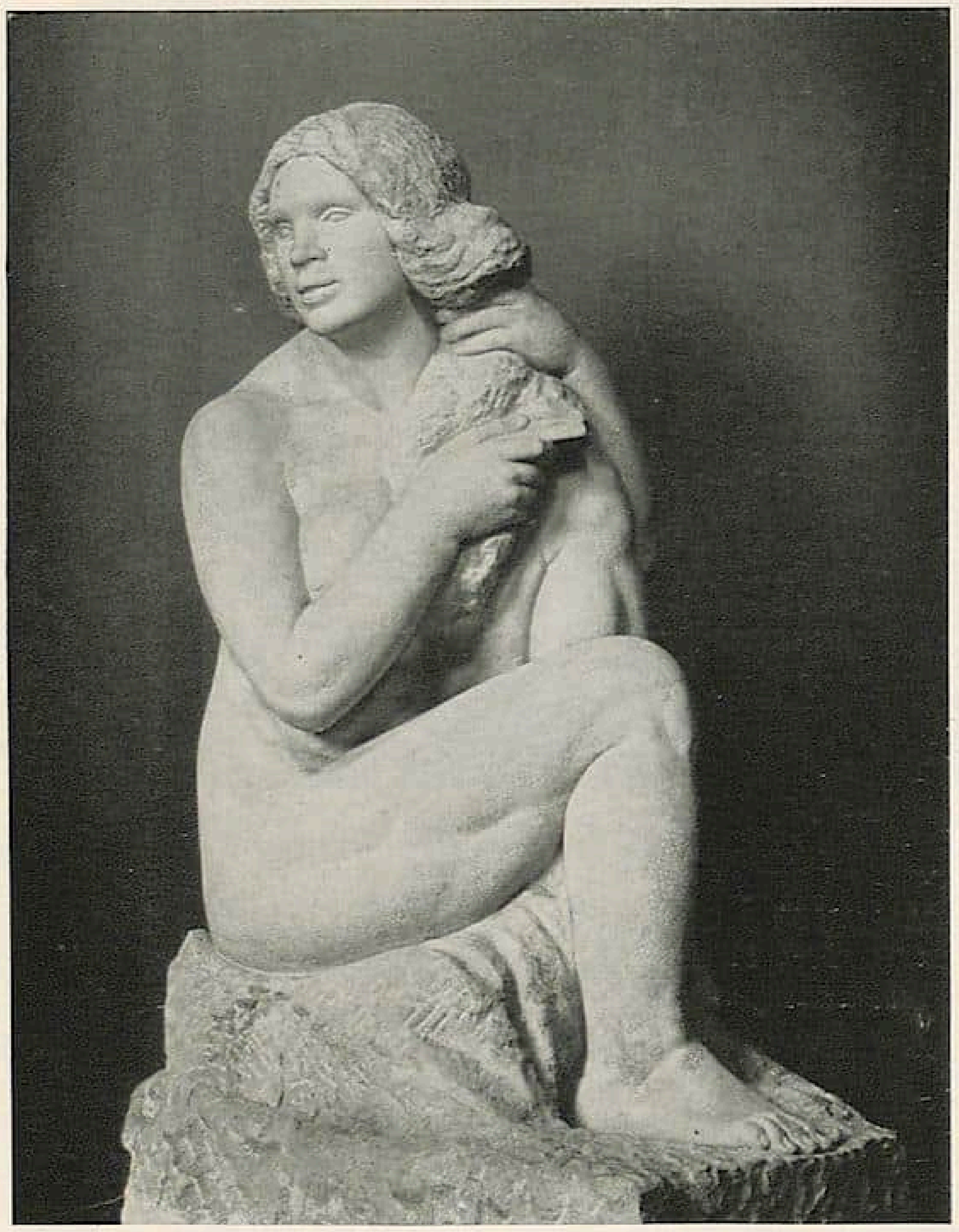
AUGUSTE RODIN
GUSTAV MAHLER
K. K. Staatsgalerie, Wien

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZÖSISCHE KUNST IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

Anschauungen über Wesen und Wert der modernen französischen Kunst ungeklärt waren. Im Grunde genommen ist dies nicht zu verwundern, denn in den französischen öffentlichen Sammlungen ist das Material, das diese Kenntnis vermitteln könnte, noch nicht so geordnet und von Ungleichartigem geschieden, zum Teil auch nicht in solcher Vollständigkeit vorhanden, daß sich dem Besucher ohne weiteres eine Vorstellung von der vorbildlich großen Tradition der französischen Kunst ergäbe. Die Privatsammlungen aber und die Stocks der Kunsthändler, die solches Material wohl liefern könnten, sind nicht immer leicht zugänglich. Daher erschien es dem Schreiber dieser Zeilen als eine sehr nötige Aufgabe, um weiteren Kreisen überhaupt die Möglichkeit einer Erörterung dieser die Zeit bewegenden Frage zu geben, einmal eine Ausstellung zusammenzubringen, die eine lebendige Anschauung von dem zu geben vermöchte, was die moderne Kunst den Franzosen dankt, was sie von ihnen lernen kann oder gelernt hat. Mit der Unterstützung eines kleinen Komitees von Frankfurter Kunstfreunden ist mir dies, wie ich glaube, gelungen, und die Ausstellung, die in diesem Sommer in den Räumen des Frankfurter Kunstvereins ihre Stätte gefunden hat, durfte aus dem Bestande des Pariser und Berliner Kunsthandels und aus den Schätzen der großen Frankfurter, Berliner, Budapester, Wiener und Pariser Sammler das Wertvollste und Bedeutungsvollste entnehmen, um ein Bild von der großen, einheitlichen Tradition der französischen Malerei von Ingres und Delacroix bis auf Cézanne und van Gogh zu geben. Der französische Staat selbst hat das Unternehmen unterstützt, indem er in dankenswerter Weise aus dem Besitze der Luxembourg-Galerie ein Reihe von Werken zur Verfügung stellte, die namentlich die Entwicklung der französischen Porträtkunst illustrieren.

Was sich aus dieser alle Tendenzen der französischen Kunst gleichmäßig umfassenden Ausstellung sogleich ergibt, ist die innere Einheit dieser Malerei, die, als Hüterin alter Tradition, einem neuen, wesentlich modernen Lebensgefühl den Stil gefunden — einem Lebensgefühl, das auch den Menschen nicht als Reservat der Natur faßt, sondern als Teil des Kosmos, in seinem Ambiente, in Luft und Licht: malerisch. Der Impressionismus zeigt sich, so gesehen, nur als ein Teil dieser Kunst, als ihre letzte Konsequenz vielleicht — seine Tendenz ist aber die Tendenz der großen französischen Malerei überhaupt: Leben zu schaffen, gelebtes Leben, nicht erdachtes, nicht Ideen und Abstraktionen.



JAN STURSA — NACH DEM BADE

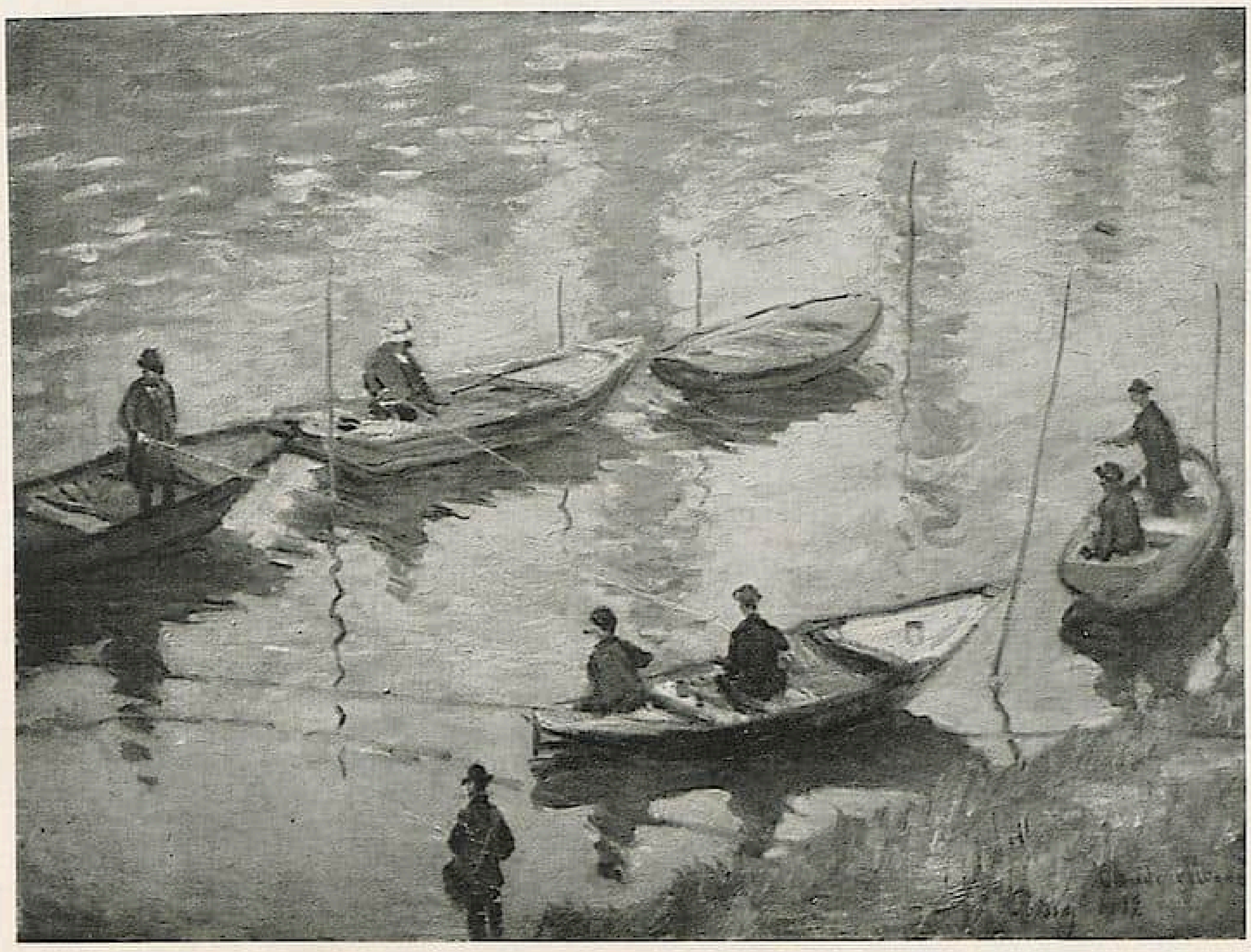
K. K. Staatsgalerie, Wien

In diesem Sinne hat die Ausstellung GÉRICAULT mit sechs Werken an ihre Spitze gestellt, weil in ihm zum erstenmal diese Sehnsucht erwacht ist, weil er in diesem Sinne der französischen Kunst ihren Weg gewiesen. Er hat das Lebendigste, das Lebenskräftigste gebildet, die Urnatur des Negers, den stolzen Kopf des Pferdes, sein gewaltiges Selbstporträt, die ungehemmte Leidenschaft der „Verrückten" (Werke der Sammlungen Ackermann-Paris, Goldschmidt-Rothschild-Frankfurt und Eisler-Wien), in allen diesen Bildern ein gesteigertes Leben und in allen die Erscheinung in ihrer Einheit mit allem Erscheinenden, in ihrer Atmosphäre. Dann der große Fortsetzer des Frühgeschiedenen, DELACROIX, sehr gut vertreten mit dem herrlichen Werk der Sammlung Gerstenberg-Berlin, „Laras Tod", und wiederum das gleiche, tiefe Lebensgefühl, das aus dem übernommenen Stoff keine Illustration werden läßt, sondern ein Stück erlebtes Leben, in einer Farbensprache von wundersamer, berauschender Pracht. In DAUMIER erreicht dieses Lebensgefühl, diese Macht, Leben zu bilden, eine höchste Potenz. Sein „Drama", das wohl einmal der Münchener Pinakothek gehören wird, zeigt die Menge vor der Bühne, als eine einzige, von gewaltiger Leidenschaft bewegte Masse, die in die Handlung vor ihr hineingezogen ist mit der Gewalt, mit der die Wasserwoge in den Strudel hineingerissen wird, und sein Aquarell „Publikum" zeigt jenen grandiosen Haß, der das Leben zu gigantischer Verzerrung steigert. Daran schließen sich die Meister des zweiten Kaiserreichs,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CAMILLE PISSARRO — STRASSE IN ERAGNY

K. K. Staatsgalerie, Wien



CLAUDE MONET — FISCHER IN POISSY

K. K. Staatsgalerie, Wien

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Fantin-Latour, der große Meister des Stillebens, Monticelli, der in juwelenhaftem Farbenprunk seine romantischen Parkbilder dichtet, Guys, der feine Schilderer mondänen Lebens.

Die andere Tendenz französischer Kunst geht vom Leben der Natur, vom Naturgefühl aus. Die Schule von Barbizon, auf der Ausstellung mit hervorragenden Werken vertreten, bezeichnet die erste Etappe dieser Entwicklung. Corot hat diese tiefe Einheit alles Naturseins empfunden, diesen zarten Duft, in dem alle Dinge leben und atmen, und er hat es vermocht, in seinen „Straußbindenden Kindern" namentlich den Menschen als Naturwesen in diese Natur hineinzustellen. Dramatischer, bewegter folgt ihm Daubigny in zwei Hauptwerken, der „Abendlandschaft" (Sammlung H. Lehmann-Frankfurt) und dem „Schäfer im Mondlicht". Immer mehr und mehr verfeinert sich die Fähigkeit, die Natur weich, malerisch, in ihrem atmosphärischen Leben wiederzugeben, und in seinem „Blick auf Antwerpen" kommt Boudin, der Lehrer Monets, schon nah an den Impressionismus heran.

Dann kommt die entscheidende Wendung durch Courbet, den die Ausstellung mit vier Hauptwerken („Woge", Sammlung Dr. Blank-Hofheim, „Akt", Sammlung Köhler-Berlin, „Die Ringer" und „Schweinehirtin") und einer Anzahl bedeutender kleinerer Werke, namentlich den „Trauben" der Sammlung Duret-Paris, in seiner umfassenden Größe darzustellen vermag. Seine ungeheure Vitalität bildet diese gewaltigen Landschaften, die verhaltener Leidenschaft voll sind, bildet diese gewaltigen Menschen, in denen ein volles, starkes Leben pulsiert. Und nun gibt Manet, an alter Malkultur sich schulend, dem modernen Lebensgefühl die neue, eigene Sprache. Das (bisher völlig unbekannte) Porträt seiner Frau, das zum schönsten Besitz der Sammlung Gerstenberg gehört, ist ganz Leben, ganz Lebendigkeit, dabei in dem üppigen Pflanzengerank des Hintergrundes von einer wundervollen, blühenden und glühenden Farbigkeit. Daneben treten die Pfirsiche der Sammlung Ullmann-Frankfurt in ihrer noch nie von der Kunst erreichten Naturnähe, tritt der „Bar aux Folies-bergère", sein berühmtes Spätwerk in der großen Einheit mannigfaltigen Lebens. In dem vierten Werke der Ausstellung aber, in dem Porträt der Rositta Mauri, verzichtet Manet auf alle Farbe, formt er mit einem Minimum von Mitteln, einem bißchen Braun, einem bißchen Grau und dieses Porträt wirkt in seiner vollkommenen Schlichtheit, seiner absoluten Zurückhaltung wie eine große Offenbarung und durch diese Schöpfung letzter, verfeinertster Kunst hindurch glaubt man die Seele eines großen Menschen zu sehen.

Um Manet gruppiert sich der Kreis der großen Impressionisten, die mit den edelsten Resultaten ihrer Kunst in dieser Ausstellung vertreten sind. Monets Schaffen beginnt mit der frühen „Marine" im Kreise Courbets, nähert sich in der „Mühle" der Klassizität der großen Holländer, läßt sich in der „Frau im Garten" der Sammlung J. Stern-Berlin und dem „Blumenbeet" der Sammlung Baron Herzog-Budapest von der sanften Lieblichkeit idyllischer Natur zu zarten Farbgedichten begeistern, um schließlich in den grandiosen „Booten am Strand" eine leidenschaftliche Ausdruckskraft des Pinselzugs zu erreichen, über die hinaus nur noch van Gogh dringen konnte. Renoirs „Kinder am Piano" zeigen die ganze weiche, sinnlich-zärtliche Natur, die ganze, aus banalsten Farben merkwürdigste Akkorde hervorzaubernde Kunst dieses Meisters und wundervoll lebenskräftige, farbenkräftige Stilleben, feinste Figurenbilder, darunter die von edelster Ritterlichkeit erfüllte „Promenade" der Sammlung Köhler, schließen sich an. Sisley und Pissarro schildern die Natur in ihrer schönsten Schönheit, in ihrem feinsten Dufte. Dann Degas. Er ist mit seinem Hauptwerke vertreten, der „Place de la Concorde" der Sammlung Gerstenberg. Dieses Werk gehört zum Vollendetsten, was neuere Kunst geschaffen. Es hat eine geradezu geheimnisvolle Vollendung, man vermag nicht zu sagen, was eigentlich schön daran ist, was so wundersam ergreift. Es ist geheimnisvoll, unreduzierbar für den Verstand, wie das Leben selbst. Eine Anzahl Degasscher Pastelle in ihrem Farbenschmelz, schimmernd wie Schmetterlingsflügel, umgibt dieses Bild.

Seurat und Cross, Vuillard, Bonnard und Roussel, dann Toulouse-Lautrec und Gauguin schließen sich an, das Ausleben des Impressionismus nach verschiedenen Richtungen hin verkörpernd.

Der letzte in dieser Kette großer französischer Tradition ist Cézanne. Ein frühes Bild „Akte" zeigt, wie er aus einer Romantik der Farbe im Daumierschen Sinne hervorgegangen ist. Dann kommen zwei Landschaften, in denen der paysage intime der Fontainebleauer, der Impressionisten überwunden, in denen eine neue, eine heroische Landschaft geschaffen ist. Und in den zwei Frauengestalten der Ausstellung ist etwas gebildet, das die Ewigkeit griechischer Karyatiden ahnen läßt. Das Letzte, Höchste aber hat Cézanne im Werk seines Alters gegeben, in der „Frau mit dem Rosenkranz". Daraus spricht eine Tiefe, eine Einfachheit, die nur dem Genie möglich ist; hier sind letzte Geheimnisse des Seins uns enthüllt, nicht anders als bei dem späten, dem greisen Rembrandt.

Die tragische Wendung in der französischen Kunst vollzieht sich, wie van Gogh in ihren Kreis tritt, der Germane in diese germanisch-romanische Welt. Diese Kunst des stärksten Ausdrucks, in dem Wunderwerke des Städelschen Institutes, dem Dr. Gachet, ergreifend dargestellt, zerbricht die Form, die alte Kultur gebildet. Das Schicksal der französischen Kunst ist entschieden. Van Gogh vollendet sie, so wie Michelangelo die Renaissance vollendet — indem er sie vernichtet.

VON AUSSTELLUNGEN

Berlin. Langsam, zögernd, später als sonst beginnt die Wintersaison der Berliner Kunstausstellungen. Die *Secession* schließt ihre Tore, noch ehe es an anderen Stellen recht lebendig geworden ist. Man wird kaum Grund haben, mit den Erfolgen des Sommers zufrieden gewesen zu sein. Die Ausstellung war keine von denen, die nach Befriedigung der ersten Neugierde dauernd das Publikum zu fesseln und heranzuziehen geeignet gewesen. Man sollte sich besinnen und planmäßig für das kommende Jahr sorgen, schon jetzt vorbauen, um das nächste Mal besser gerüstet zu sein. Inzwischen sollten die kleinen Ausstellungen des Winters das Material zeigen, das zur Verfügung ist. Aber noch bleibt es still. Im Kunstsalon *Cassirer* wird umgebaut, ein großer Oberlichtsaal soll entstehen, und hoffentlich bringt der Winter auch die großen Werke, die ihn füllen. Auch bei

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HUGO LEDERER RICHARD STRAUSS
K. K. Staatsgalerie, Wien

Gurlitt herrschen noch die Handwerker. Bei *Schulte* steht die Ausstellung der *„Stätten der Arbeit“*, anderwärts schon gezeigt und an dieser Stelle bereits gewürdigt. Der Versuch, ein Programm durchzuführen, die Mittel leider noch untauglich. Programme aber möchte man auch anderwärts wünschen. Die Ausstellungen des *„Sturm“*, die jugendmutig begonnen, sind nach dem üblen Gelderfolg der Futuristenwirtschaft rasch versandet. Jetzt zeigt man nicht viel mehr dort als Pariser Atelierabfall. HERBIN triumphiert, „der Picasso für die armen Leute“, wie ihn ein witziger Kopf taufte. Aus allen diesen noch nicht lebensfähigen Keimen, von denen die Sturmausstellungen nur einer war, zu denen die *„neue Secession“*, die *„Brücke“* ebenso zählen, muß aber endlich eine solidere Ausstellungsmöglichkeit für die Jüngsten entstehen. Denn es sind ernste, aufwärtsstrebende Kräfte, die sich zum Worte melden. Könnte sich die alte Secession zu der gründlichen Verjüngung entschließen, die viele ihr wünschen, so wäre beiden Teilen geholfen. Wie die Dinge liegen, wird aber der fruchtlose und opferreiche Krieg noch eine Weile dauern. Leider! Denn für Berlin, als Kunststadt, bedeutet dieser Zustand eine nicht zu unterschätzende Gefahr. Manches findet schon schwerer hierher den Weg als an unbedeutendere Orte. Köln versuchte nicht ohne Glück, die Hauptausstellung

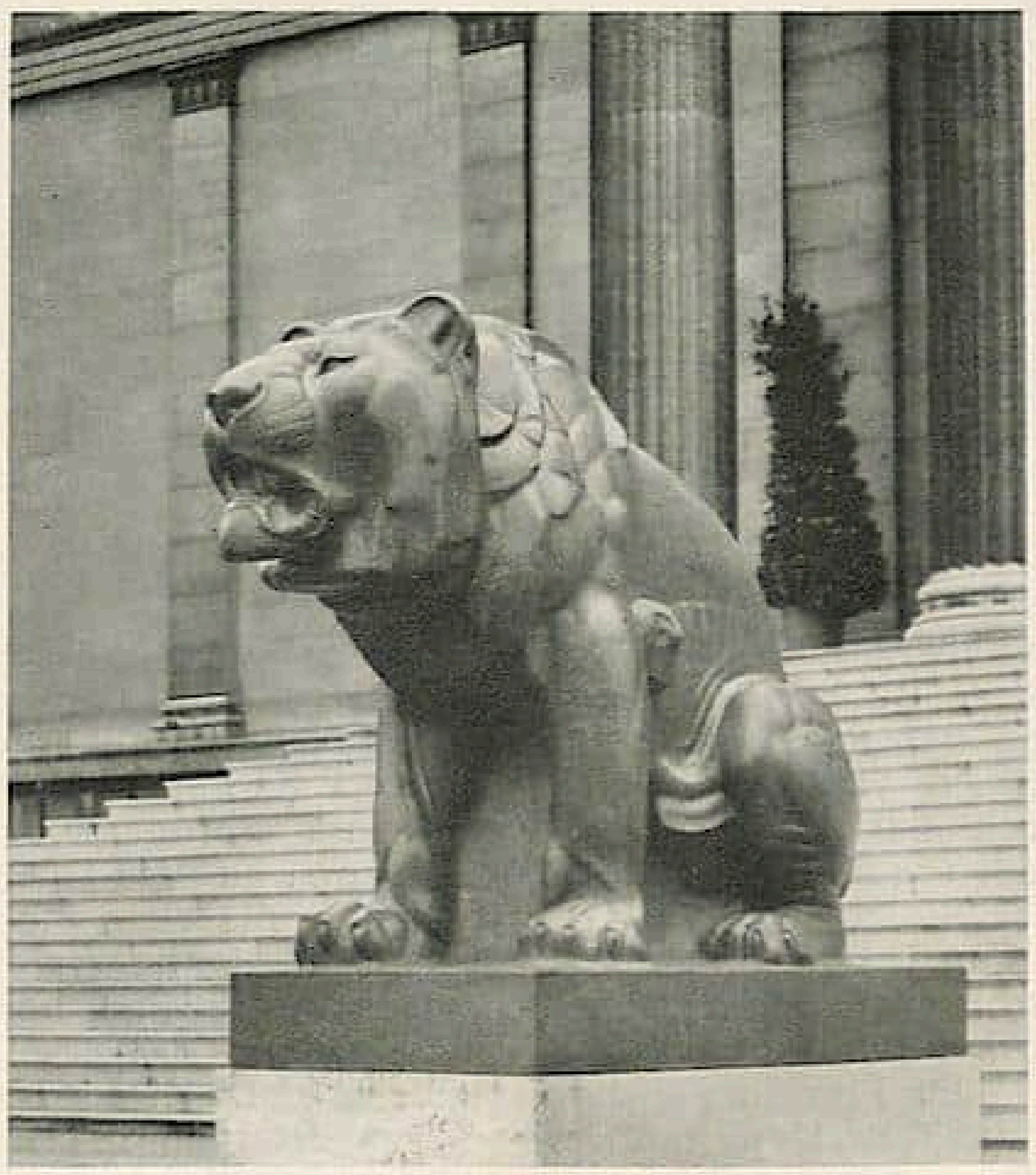
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

des Sommers zu bringen. EDVARD MUNCH, den man seit langem hier nicht mehr so zeigte, wie es selbstverständliche Pflicht wäre, feierte dort Triumphe. Nach der Münchener Ausstellung des vergangenen Winters sah man in Barmen eine Kollektivausstellung, erwartet in Jena eine andere. Nur Berlin bleibt zurück. An etwas verborgener Stelle allerdings, in dem *„Graphischen Kabinett“* erinnert man an den Norweger mit einer sehr gewählten Ausstellung seiner Radierungen und Lithographien. Die Sammlung eines Freundes des Künstlers wurde hier gezeigt, die reich ist an erlesenen Drucken. Und Munch muß man in guten, besten Drucken sehen, will man seine Kunst genießen, denn er ist Graphiker im ganzen Sinne des Wortes, einer der ganz Wenigen, von denen man heute das sagen kann. Wie wenige wissen die Lithographie zu handhaben, ihr die ihr eigenen Reize abzugewinnen. DAUMIER konnte es. Das *Kupferstichkabinett* der Königlichen Museen erinnert eben jetzt in einer schönen Ausstellung an den großen Meister. TOULOUSE-LAUTREC war der zweite. Munch ist vielleicht der einzige neben ihm in der Reihe derer, die aus der Lithographie mehr zu ziehen wußten als die Effekte einer Kreidezeichnung. Das ist das Aeußere. Was Munch so eminent wichtig für uns Heutigen macht, ist aber seine Führerstellung im Kampfe der Jüngsten. Er selbst allerdings drängt sich kaum nach ihr. Er gehört kaum in die Reihe derer, die eine Schule bilden, sei es auch nur durch die Wirkung ihrer Werke, wie die Cézanne, Van Gogh, Gauguin. Aber dieser Norweger, in dem wenige Einsichtige schon seit langem einen ganz Großen verehrten, wird nun mit eins aktuell. Die Lithographien und Holzschnitte, die er vor 15 Jahren schuf, die damals von eingeschworenen Naturalisten als literarisch verdammt wurden, stehen heut in einer Reihe mit den Versuchen der Jüngsten, nur daß sie nicht Versuche sind, sondern meisterlich reife Werke. Man muß dem Graphischen Kabinett Dank wissen für diese Ausstellung, aber man muß gleichzeitig hoffen, daß die Berliner Kunstsalons sich mit dieser kleinen Veranstaltung ihrer Schuld gegenüber Munch nicht ledig glauben. Droben in Norwegen entstehen jetzt Wandgemälde für die Universität in Kristiania, zu denen die Kunstjünger in späterer Zeit einmal pilgern werden. Wo man jetzt die neuen Oberlichtsäle baut, sollte man daran denken, sich etwas von diesen echtesten Monumentalwerken unserer Zeit für die kurze Dauer einer Ausstellung wenigstens zu sichern.

GLASER

BERLIN. Der Kunstsalon *Cassirer* bereitet eine Ausstellung des Lebenswerkes von LOVIS CORINTH vor, die im Januar 1913 eröffnet werden soll und zu der Museen und Privatsammler die in ihrem Besitz befindlichen Gemälde zur Verfügung gestellt haben. Da die Ausstellungsräume der Firma Cassirer für die Ausstellung nicht ausreichen, so wird sie im Hause der Secession erfolgen.

MÜNCHEN. Vor dem Secessionsgebäude, in dem zurzeit noch die Sommerausstellung andauert, ist eine ausgezeichnete Arbeit von F. BEHN, ein in Porphyr gearbeiteter Löwe (Abb. untenstehend), der wegen seiner Dimensionen innerhalb der Ausstellung keinen Platz mehr finden konnte, aufgestellt worden.



FRITZ BEHN LÖWE

PERSONAL-NACHRICHTEN

EILENBURG. Der Berliner Bildhauer VIKTOR HEINRICH SEIFERT hat den Auftrag erhalten, ein Denkmal für den Liederkomponisten Franz Abt, der in Eilenburg geboren wurde, zu entwerfen. Die Enthüllung des Denkmals soll im Jahre 1913 stattfinden.

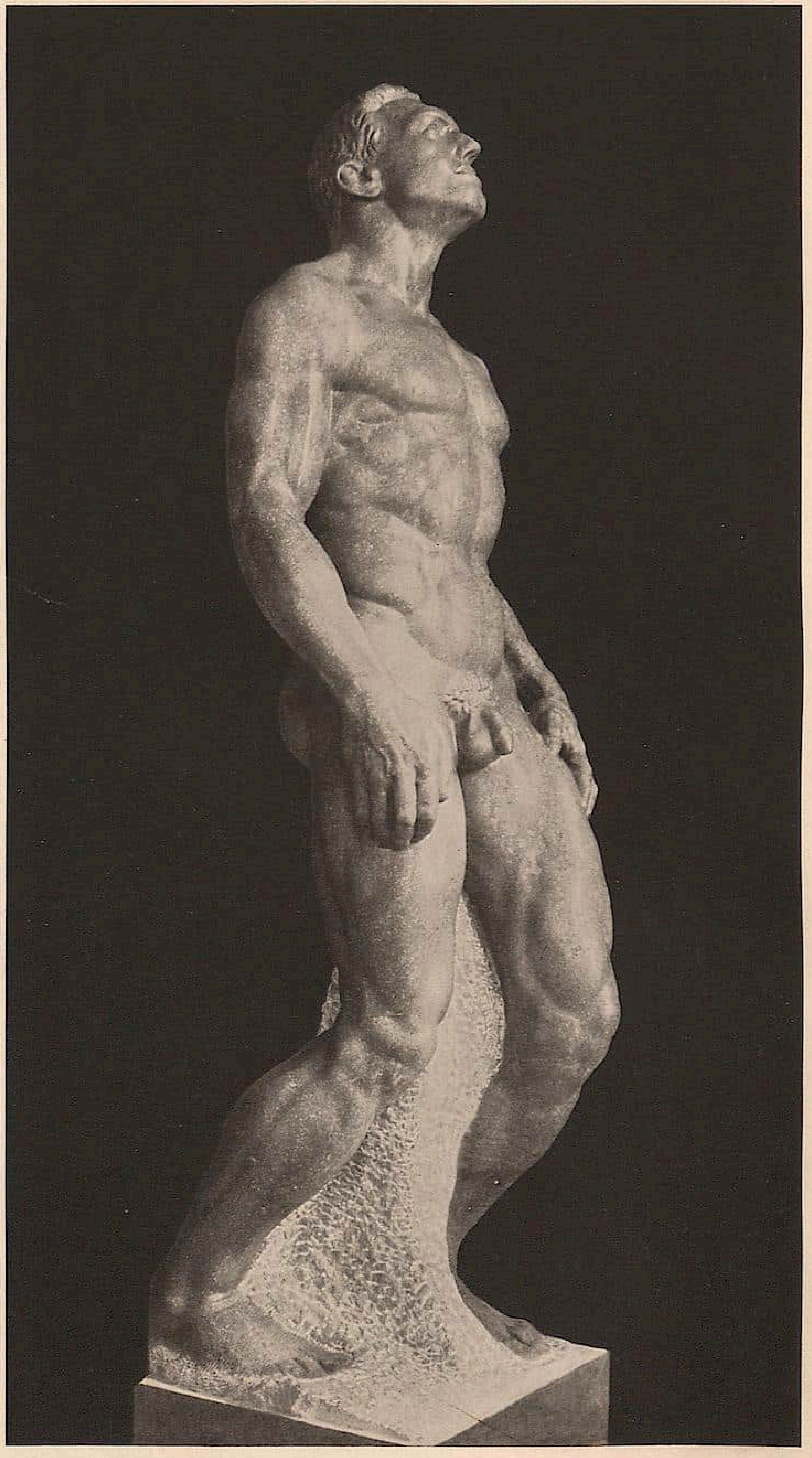
LEIPZIG. Zum Direktor des Städtischen Museums wurde als Nachfolger des verstorbenen Geheimrats Schreiber der bisherige Kustos des Museums, Professor JULIUS VOGEL, berufen. Professor Vogel ist als Historiograph des Leipziger Museums bekannt und hat sich ferner als Graff-Forscher einen Namen gemacht; seine Monographie über diesen Künstler ist anerkannt mustergültig. Auch durch Arbeiten über Goethe und Klinger, sowie durch zahlreiche andere Schriften über Kunstwerke ist Professor Vogel bekannt geworden.

MARBURG. Der hiesige Kreis-Krieger-Verband hat beschlossen, sämtliche bisher eingereichten Entwürfe für ein Kriegerdenkmal abzulehnen und Professor ADOLF VON HILDEBRAND in München mit der Anfertigung eines neuen Entwurfes zu beauftragen.

MÜNCHEN. Der Bildhauer BERNHARD BLEEKER hat für den verstorbenen Dichter Wilhelm Jensen ein Grabdenkmal geschaffen, das nunmehr auf dem Friedhof der Insel Frauenchiemsee, wo Jensen im November 1911 bestattet wurde, Aufstellung gefunden hat.

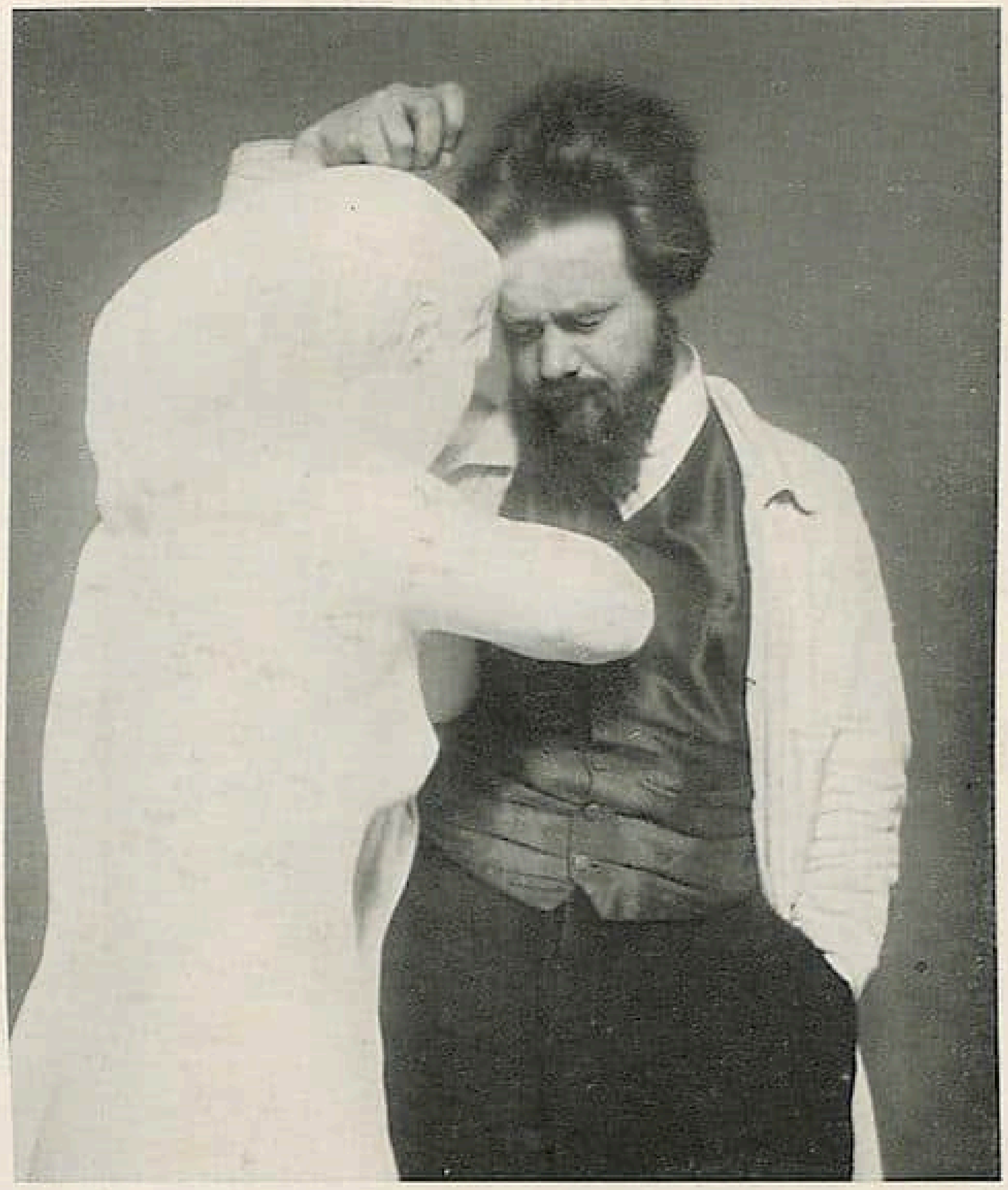
GESTORBEN: Zu Eisenberg bei Calw (Württemberg) der Nestor der schwäbischen Maler, der Porträt- und Landschaftsmaler KARL BÄUERLE, im Alter von 81 Jahren; in München am 25. August der langjährige, sehr verdienstvolle Schriftführer der Münchner Künstlergenossenschaft, Kunstmaler RICHARD GROSS; in Hamburg im Alter von 45 Jahren der sehr begabte Bildhauer HERMANN HAAS, der infolge Existenzsorgen sich freiwillig den Tod durch Herausstürzen aus dem Fenster gab.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANTON HANAK DER GIGANT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANTON HANAK VOR SEINER STATUE „SPHINX“

ANTON HANAK

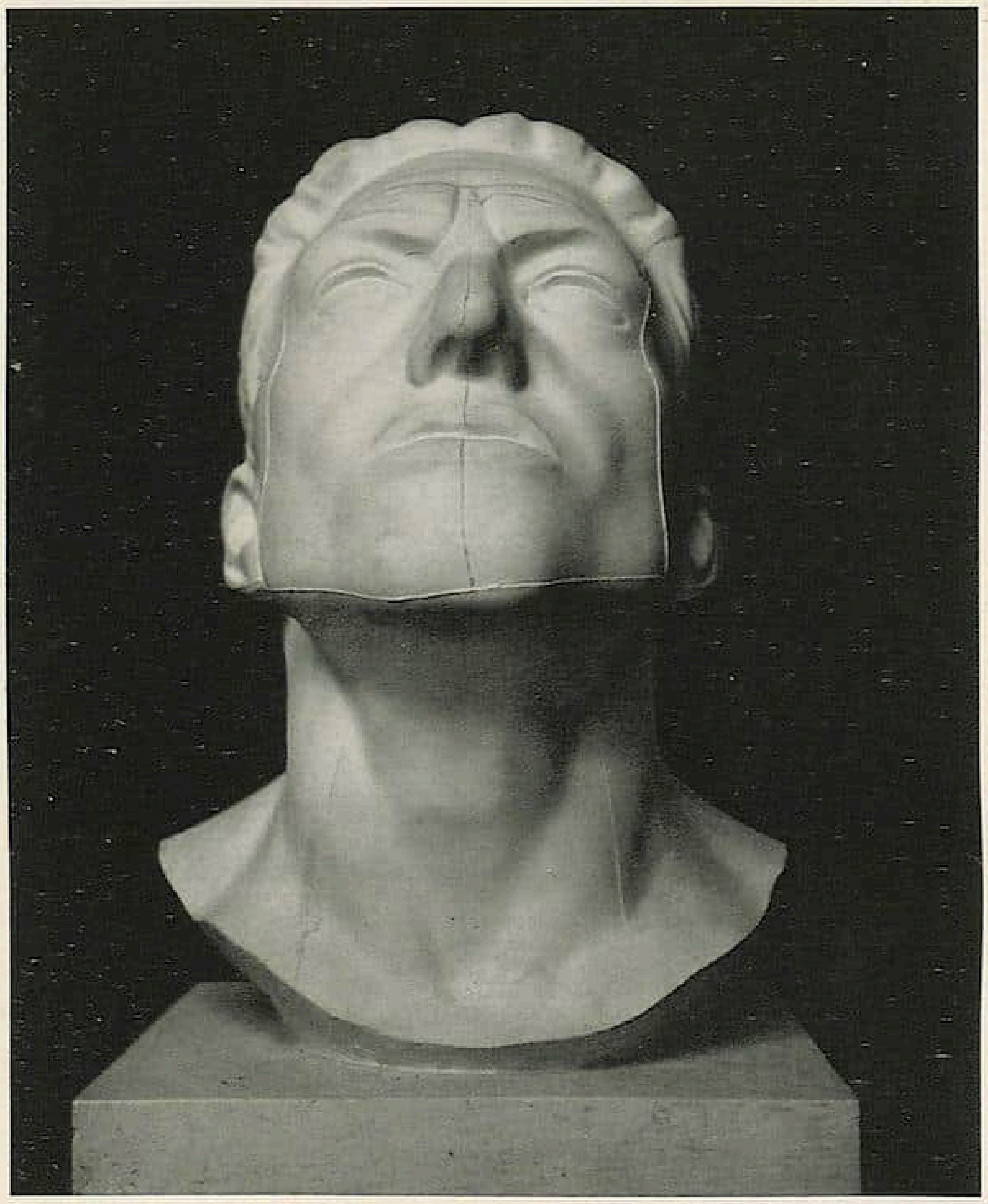
VON HERMANN UBELL

Er begann mit lebenatmenden weiblichen Torsi, die durch den Illusionismus ihrer Oberflächenbehandlung berechtigtes Aufsehen erregten. Sie waren üppig wie schöne, reife Früchte des Südens, und wirklich waren sie dem jungen Künstler unter der Sonne des Südens gereift. Ihre machtvolle Sinnlichkeit erinnerte an die schönsten Dinge dieser Art, die uns die Antike hinterlassen hat, und der weiche Reiz des blühenden, pfirsichhaften Fleisches erschien durch den Kontrast der körnigen Bruchflächen des Marmors fabelhaft gesteigert. Aber ihre Sinnlichkeit hatte nichts Prickelndes und Verführerisches wie die Sinnlichkeit des Rokoko, sondern etwas Naturvolles und Gebietendes wie der göttliche Körper der Aphrodite von Melos.

Rasch fanden diese schönen Sachen in Wien wie in München (wo der selige Furtwängler einen solchen Torso für die Glypthothek erwarb) begeisterte Käufer, und die Kritik huldigte dem „talentvollsten Schüler Hellmers“, wie man ihn damals nannte, als einem Virtuosen in der Behandlung des blühenden Fleisches. Wie weich hätte sich der Künstler betten können, wenn er sich zu dieser rasch geprägten Marke bequemt und seinen Ehrgeiz damit beschieden hätte, nun Jahr für Jahr ein paar solche frühlingshelle, wie aus dem Schaum der blauen südlichen Meere entstiegene nackte Frauentorsi aus seinem Atelier zu entlassen!

Aber ihn lockten steilere Pfade, höher wachsende Lorbeeren. Der Wandbrunnen aus Untersberger Marmor, den die Secession vor Jahren ausstellte, mit dem nackten Jüngling, der sich zu dem aus einer Stele vortretenden weiblichen Haupt emporstreckt, um lechzend von ihren geöffneten Lippen das Wasser des ewigen Lebens zu empfangen — er drückte den suchenden Ernst des jungen Künstlers wunderbar aus, der, weit entfernt, sein großes technisches Können virtuosenhaft auszubeuten, in stiller Brust den dunklen Drang empfand, sich mit seinem Schaffen den Ewigkeitswerten des menschlichen Lebens anzunähern und jenen mit Sinn beladenen, ragenden Gestalten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANTON HANAK ⊜ KOPF DES GIGANTEN (NACH DEM GIPSMODELL)

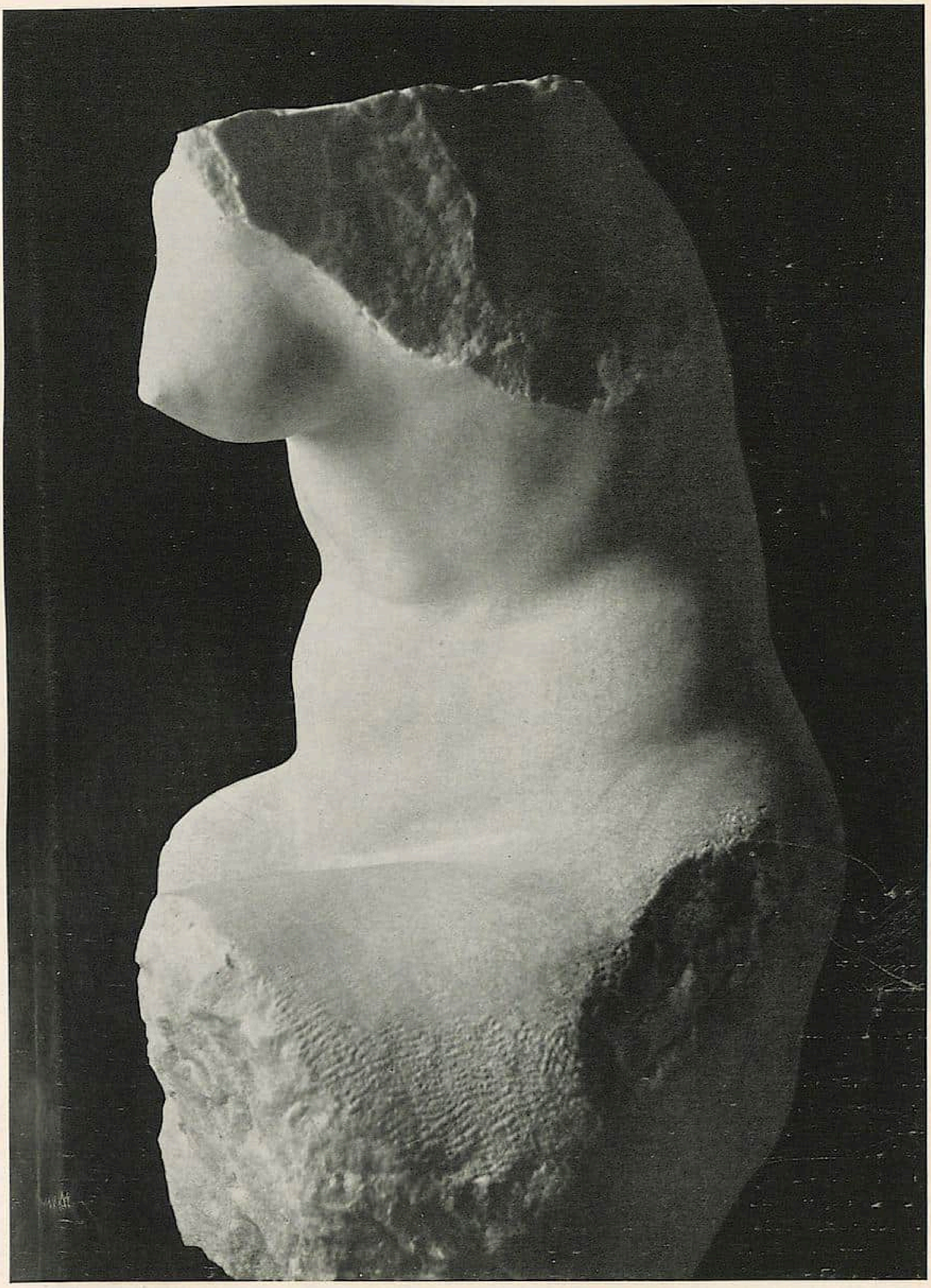
Dasein zu verleihen, die aus dem dämmernden Horizont der Zukunft feierlichen Schrittes auf ihn zutraten.

Und nun entstanden Schlag auf Schlag jene wunderbare überlebensgroße Linzer Brunnenfigur (Abb. J. 1907/8 S. 399) — geliebt von den Künstlern, verspottet und verachtet vom Publikum —, die in ihrem stillen, buddhistischen Sitzen und Sinnen die goldene Stille eines schönen Sommernachmittags in sich einzusaugen und wieder auszustrahlen scheint; jene sitzende weibliche Grabfigur für den Friedhof in Olmütz, die aus ihrer dunklen, engen Nische den Beschauer wie mit dem kühlen Atem der Ewigkeit anhaucht (Abb. geg. S. 80). Die wunderbare Weichheit der Behandlung des weiblichen Körpers ist geblieben, aber sie verbindet sich hier mit einem großen und strengen Stil, der vereinfacht und wegläßt, und eine wahrhaft dichterische Konzeption mit den eigensten Mitteln der Plastik gestaltet.

Die Monumentalität dieser Figuren hat nichts von dem geometrisch-architektonischen Schema Metzners, nichts von dem klassizistischen Kanon Hildebrands — es ist die Fülle der Natur selbst, ausgesprochen in einem summierenden, die poetische Vision festhaltenden Stil. Es folgte die Statue der „Mutter“, die das Geheimnis ihres gesegneten Leibes als ein Göttliches dem Beschauer darbietet — wundervoll gefaßt und still in Umriß und Bewegung, im Kopf eine Mischung von intensivster Naturbeobachtung (die weiche Verklärung im Ausdruck der Schwangeren!) und strengstem Stil, die an jene herrlichen, vorphidiasischen Frühwerke der attischen Kunst denken läßt.

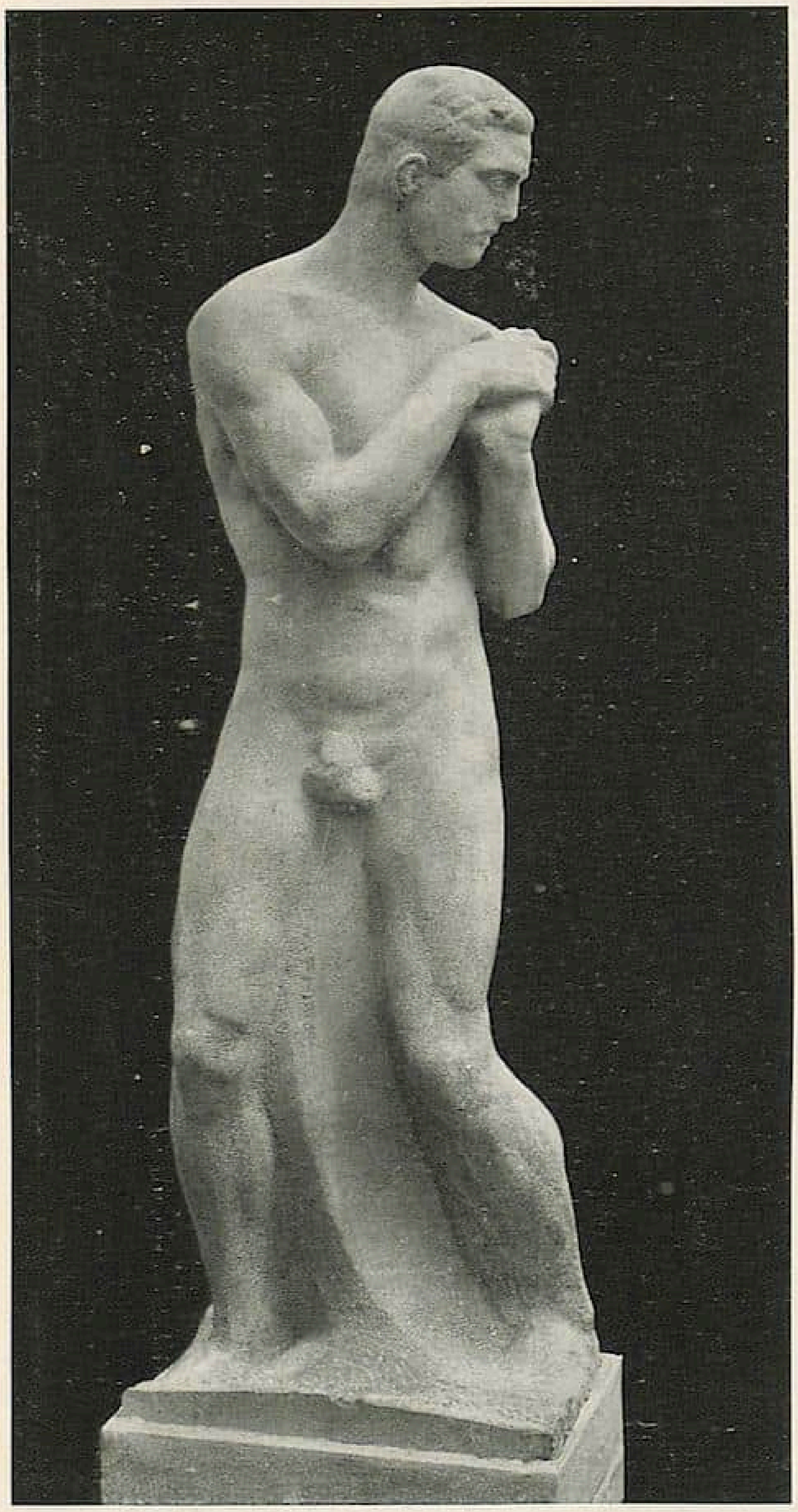
Und nun er sein Letztes, Ernstestes und Tiefstes über das plastische Thema „Weib“ ausgesagt, wandte sich der Künstler dem spröderen Thema des männlichen Körpers zu, und es entstand jene Reihe ragender, von einer geheimnisvollen, ganz persönlichen „Aura“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANTON HANAK WEIBLICHER TORSO

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANTON HANAK ABSCHIED

und Proletarier-Vorstadtgürtel unserer Großstädte ans Herz greift.

Wüste, sinnlose Kraft — aber wieviel Schönheit steckt in dem prachtvollen, plastischen Profil dieses strotzenden Körpers, in dem wunderbaren „Studium" dieser Muskulatur, das von trockener, anatomischer Nüchternheit wie von barokker Überladenheit gleichweit entfernt ist. Wieder fühlt man sich an eine der schönsten Antiken erinnert, an jenen schon von Winckelmann bewunderten Herkulestorso, der jetzt als Polyphem erkannt ist.

Nicht bloß die unvernutzte Ausdruckskraft der Geste, der Reiz der eigenhändigen Bearbeitung des Materials (worin Hanak noch viel weiter geht als sein ehemaliger Lehrer Hellmer), sondern vor allem das unerschöpflich Organische in den Gestaltungen Hanaks ist es, was sie in die Sphäre der Antiken emporhebt. Wie selten aber ist das Gefühl für dieses Organische geworden, wie es sich in diesen naturhaften Gebilden ausspricht, die aus dem innersten Gefühl für das Körperlich-Notwendige und aus einem Sinn für das Plastische geboren sind, wie ihn seit Raphael Donner kein österreichischer Künstler besessen hat.

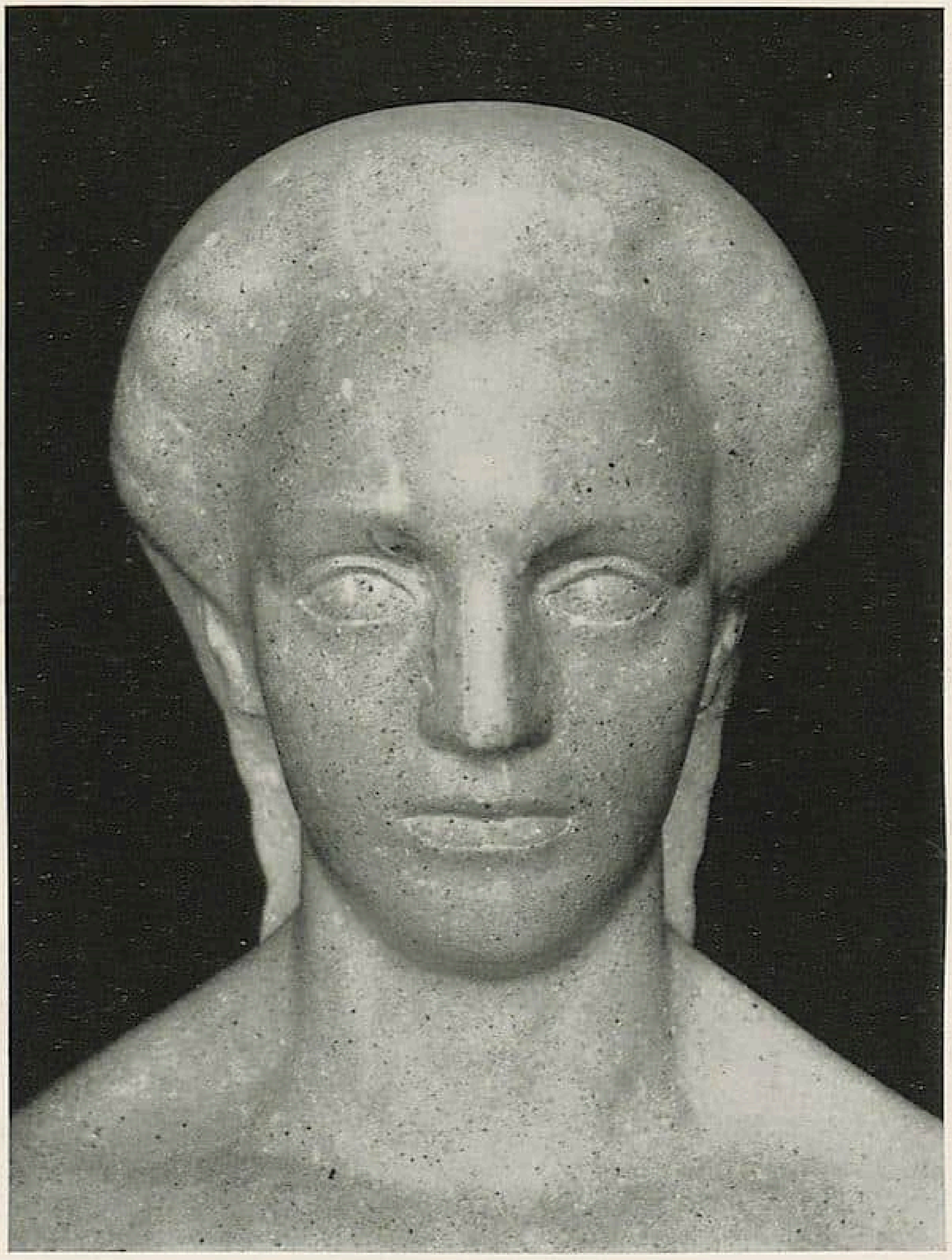
Darum erweckt der stilvolle Realismus seiner männlichen Bildnisköpfe die Erinnerung an hellenistische und spätrömische Porträts und bei der entzückenden Brunnenfigur eines nackten Kindes (Abb. S. 77), das in echt kindlicher Gebärde jubelnd die Händchen erhebt und unbewußt über die dumpfen Mächte und rasenden Leidenschaften des Alltags triumphiert, die durch Masken, stärksten Ausdruckes, am Sockel symbolisiert sind — bei dieser heitersten Erfindung unseres Künstlers (ist es nicht, als ob ein Lächeln über das ernsteste Antlitz glitte?) stellt sich wieder die Vorstellung des „Knaben mit der Gans" und all jener anderen spätgriechischen Kindergestaltungen ein, die einer ähnlichen Unterwerfung der lebendigsten Natur unter die ungeschriebenen, ehernen Gesetze der Plastik entstammen. Und so ist etwas in dem säulenhaft geschlossenen Frauenkörper, auf dessen Haupt die schwere Hand der „Macht" ruht (Fragment der Portalgruppe des Oesterreichischen Ausstellungspavillons, Abb. J. 1911/12, S. 79), was die Vision der holden Karyatiden auf der Akropolis unabweislich heraufruft.

umwitterter Gestalten, die die hohen kahlen Räume seines Ateliers im Prater wie mit einem fabelhaften Geschlecht von „Königen der Erde" bevölkerten. Unter ihnen die grandiose Konzeption dieses „Giganten" (Abb. geg. S. 73), torkelnd und taumelnd in wüster, nutzloser Kraft, ein verzweifelndes Antlitz gen Himmel erhebend — ein ergreifendes Sinnbild unserer bei allem mechanischen Kräfteaufwand sinnlos draufloswirtschaftenden Zeit, der die ewigen Werte des Lebens rettungslos entgleiten; ein erschütterndes Symbol der Trostlosigkeit, die uns beim abendlichen Gang durch die Fabrik-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTON HANAK BRUNNEN. „DAS KIND ÜBER DEM ALLTAG“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANTON HANAK KOPF DER „EWIGKEIT“

Doch genug der antiken Reminiszenzen — der junge Mährer ist vor allem ein Kind unserer Tage, und was er bildet, ist die Not und die Sehnsucht unserer Zeit. Die Zeit hat es ihm bis jetzt schlecht gelohnt; der Sinn für Plastik, einst im deutschen Volk so rege, ist durch die permanente Wachspuppenfabrikation der letzten Jahrzehnte so gut wie völlig verloren gegangen und was man in weitesten Kreisen sucht und schätzt, ist eben jenes unsterbliche „Hündchen Bello“, von dem schon Goethe versicherte, daß daraus, und wenn man es noch so getreu abkonterfeie, eben nur „ein zweites Hündchen Bello“ würde. Das Publikum will aber das zweite Hündchen Bello; und daß das Kunstwerk nur darin seine Berechtigung hat, daß es neben die Natur ein Neues setzt, das seine eigentümliche Gestalt auf seinem Hindurchgang durch das Medium des schöpferischen Geistes erhalten hat, daß die Göttlichkeit des Kunstwerks eben in diesem „Anderssein“ als die Natur beruht, und daß die notwendigen Gesetze dieses „Andersseins“ halbbewußt, halbunbewußt in dem formenden Stilbewußtsein des Künstlers schlummern — das zu fühlen entwöhnen sich die Menschen immer mehr und empfinden den starken, persönlichen Stil fast als eine persönliche Beleidigung.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Die Werke der Künste sind Geschenke der Götter.
Lukianos (Kynikos)

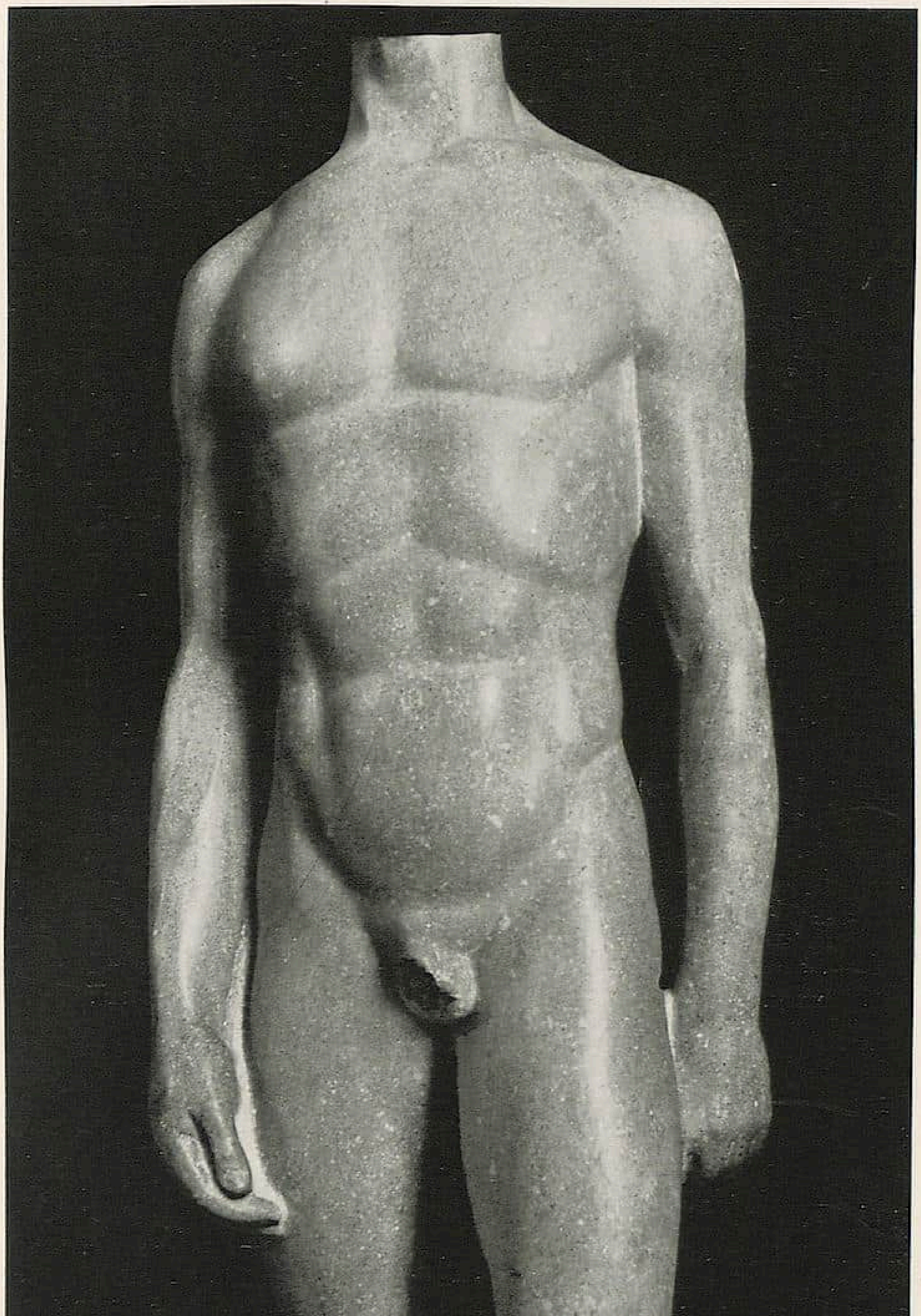
*

Die Kunst erkrankt wohl, stirbt aber nicht.
(Mittelgriechisches Sprichwort)

*

Die Kunst soll nicht nur eine Kost für die Tafeln der Großen und Reichen, sie soll eine kraftvolle Speise für alle sein. *Peter von Cornelius*

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANTON HANAK JÜNGLINGSTORSO

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTON HANAK DAS MÄDCHEN

DIE ERSCHLIESSUNG DER KUNST

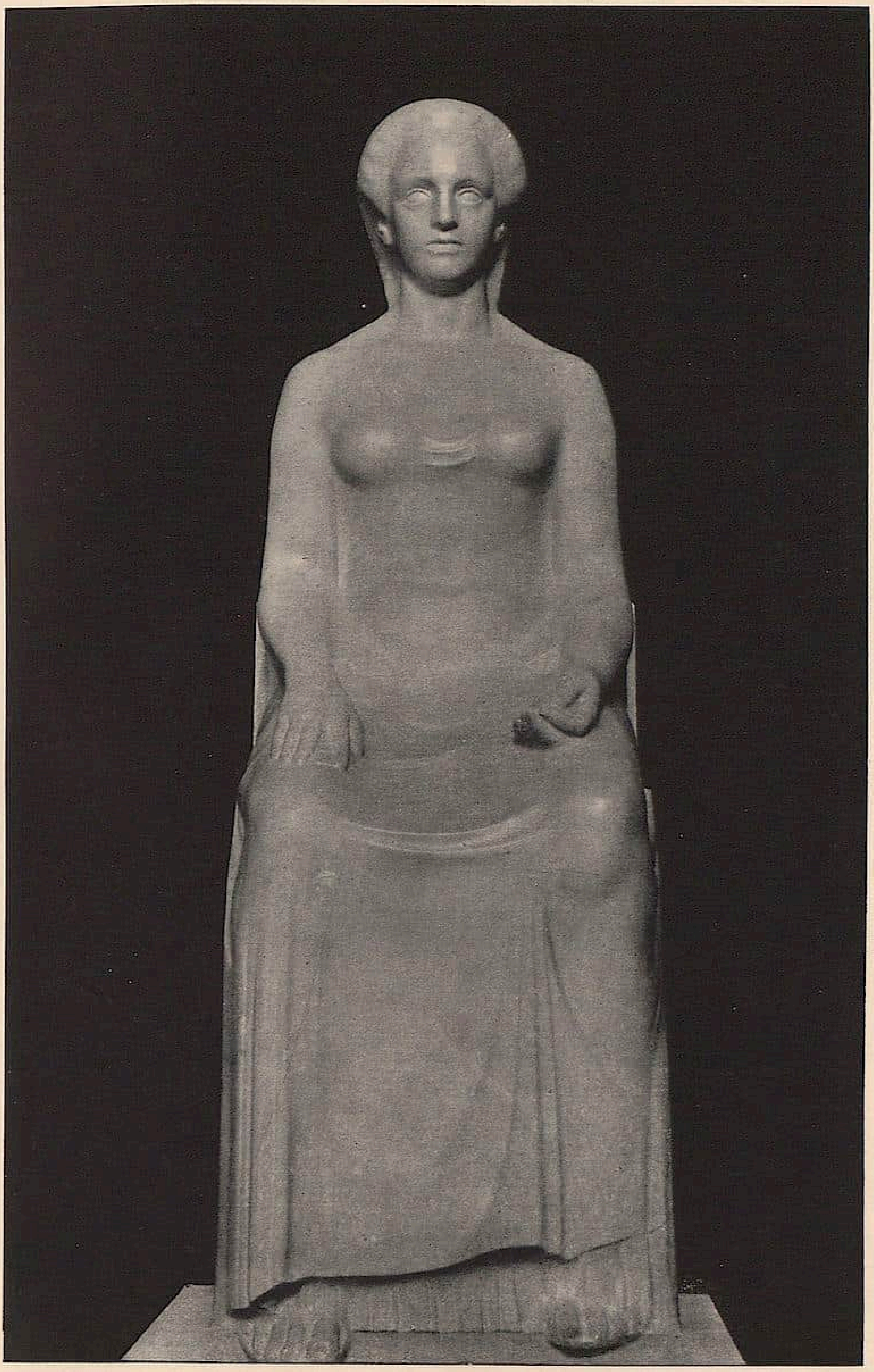
VON WILHELM MICHEL

Ich bekenne zuvörderst offen, daß ich von den kunsterzieherischen Bestrebungen der Gegenwart nicht viel halte, wenigstens soweit ihr wirklicher pädagogischer Effekt in Frage kommt.

Kunsterziehung muß entweder gründlich sein, dann nimmt sie dem zu Belehrenden zu viel Zeit fort; oder oberflächlich, dann bleibt sie wirkungslos.

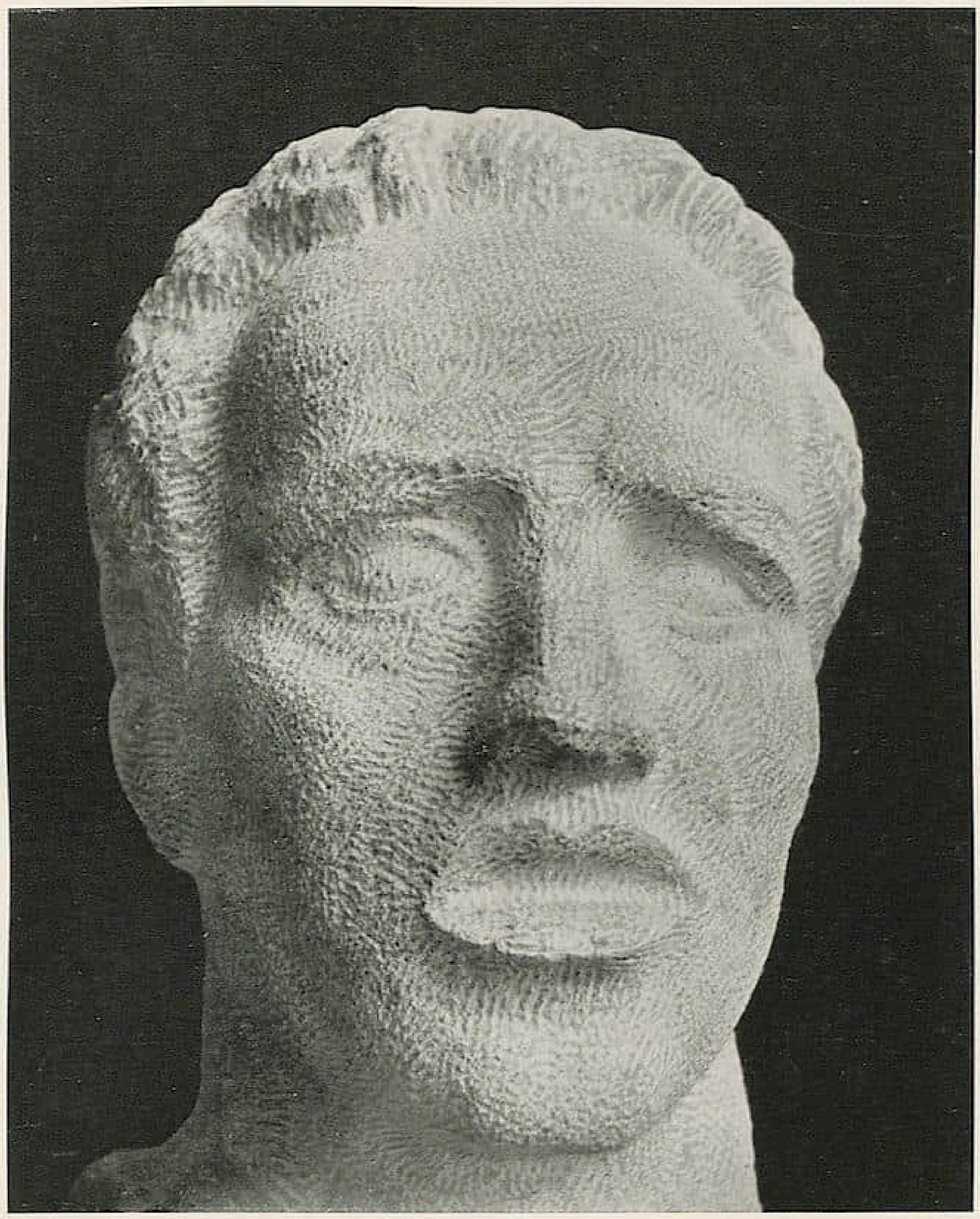
Ich sage nichts gegen die Gesinnung, die im kunsterzieherischen Bemühen unserer Tage sich ausdrückt. Ich sage nichts dagegen, daß man die Kunst bei allen Gelegenheiten heranzieht, wo sie dem Manne des Volkes einen konkreten Genuß, eine erhöhte Stunde verschaffen kann. Aber über den *erzieherischen* Wert dieser Bestrebungen, über den dauernden Gewinn an Geschmacksbildung, den sie erzeugen, soll man sich nicht täuschen. Eine Galerieführung und verschiedene kunsterzieherische Wanderausstellungen im Jahre ändern am Durchschnitt des Kunstverständnisses so gut wie nichts. Sie bringen den zu Belehrenden wohl dazu, auf Treu und Glauben hinzunehmen, daß Schwind, Richter, Spitzweg gute Meister sind. Aber sie können unmöglich die echte, innere

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANTON HANAK DIE EWIGKEIT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANTON HANAK STUDIE ZUM GIGANTEN

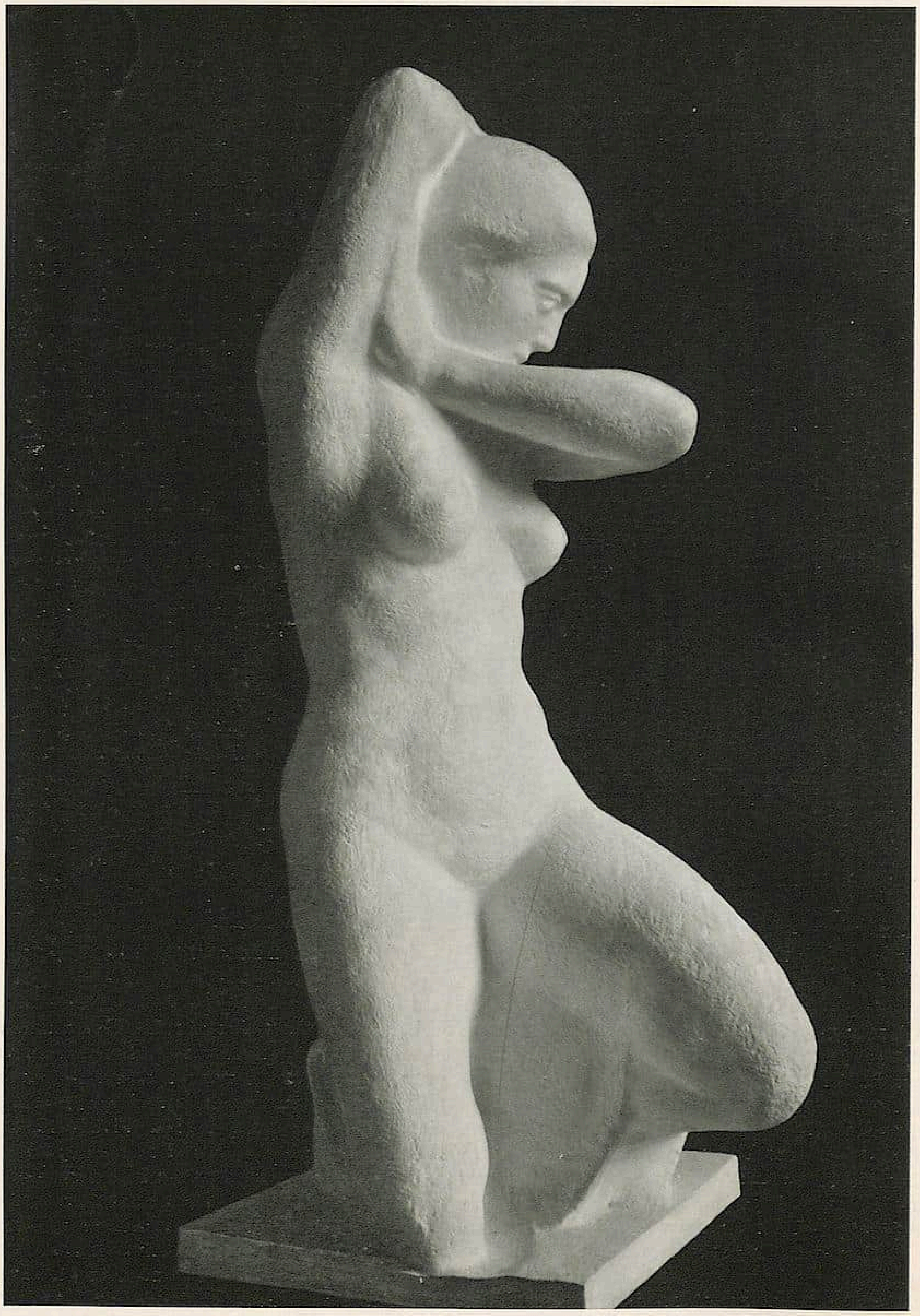
Empfindung des Abstandes, der zwischen ihnen und dem landläufigen Bilderschund besteht, hervorrufen.

Dazu bedarf es zahlreichen Materials und längerer Zeit.

Denn die Grundfrage, ob der Geschmack, selbst wo keine oder geringe Vorstufen des Verständnisses gegeben sind, wesentlich zu entwickeln sei, ist ohne weiteres zu bejahen. Es muß nur dafür gesorgt werden, daß das hierzu verwendete Material gewissermaßen *genetisch* und *von selbst* zu jenem Grunderlebnis des Kunsturteils hinführe, zu dem Erlebnis des *Abstandes* zwischen Höherem und Geringerem, zu der Einsicht in *Unterschiede* auf dem Gebiete künstlerischer Produktion.

Die Erkenntnis des absolut Guten und des absolut Schlechten darf vom Lernenden vorerst nicht verlangt, noch darf sie ihm autoritativ aufgezwungen werden. Was er sich zunächst aneignen muß, sind *Verhältniswerte*, ist die Erkenntnis des Besseren und des Schlechteren. Und darnach muß das Material eingerichtet werden. Ich halte es von diesem Standpunkte aus für einen schweren Fehler, wenn man dem Eleven nichts als Meisterwerke vorführt. Er weiß ja noch nicht, wessen die Kunst in ihren höchsten und in ihren minderwertigsten Leistungen fähig ist. Gerade das Nichtgelungene ist besonders instruktiv. Urteilen heißt vergleichen. Es ist also möglichst *gemischtes* Material zu verwenden, in

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANTON HANAK DIE ERHEBUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

möglichst eindrucksvoller Gegenüberstellung, damit vor allem die Unterschiede ins Auge springen. Mit dem Augenblick, wo der Unterschied zum ersten Male kräftig empfunden wird, wird auch das Urteil geboren.

Es gilt auch, das Material möglichst auszudehnen; ein einmal empfundener Unterschied wird vergessen, ein zehn- und hundertmal empfundener erst liefert allgemeinere Gesichtspunkte, die als grundlegender Besitz dem Urteilsvermögen zustatten kommen.

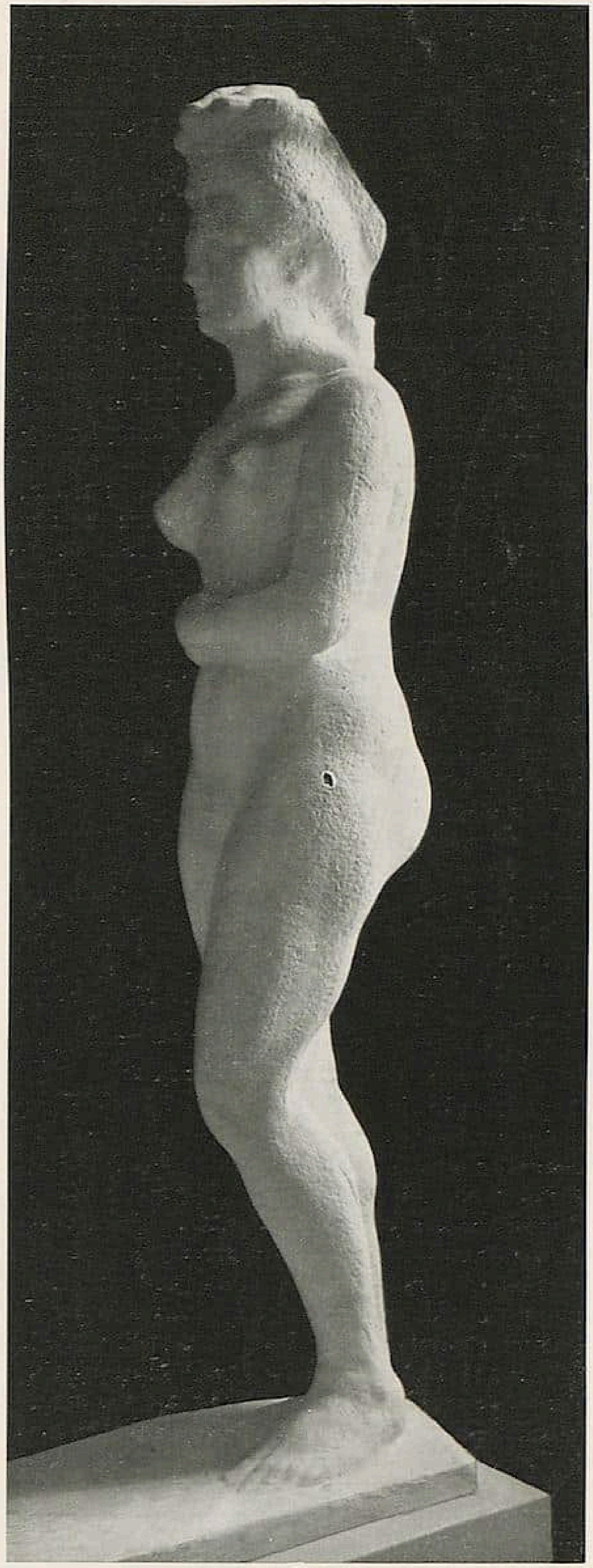
Vieles sehen und möglichst gemischtes Material sehen — auf diese rein mechanische Weise bildet sich der Geschmack. Nichts kann gerade bei der Geschmacksbildung den Augenschein und die Uebung ersetzen. Das Wort, daß über den Geschmack nicht zu streiten sei, hat nicht die Bedeutung, die man ihm gewöhnlich zugrunde legt. Es gibt fraglos einen guten (geübten) und einen schlechten (ungeübten) Geschmack und in diesem Sinne darf nicht nur, es *muß* sogar über den Geschmack gestritten werden. Aber nicht der Streit, d. h. nicht Argumente und nicht Theorien sind es, die den Geschmack ändern und bessern, sondern eben nur die Uebung. Und in diesem Sinne ist allerdings aller Streit über den Geschmack fruchtlos. Seine einzige Frucht kann nur darin liegen, daß der mangelhaft Geübte sich entschließt, seinen Augen endlich das mangelnde Vergleichsmaterial zuzuführen.

*

ÜBER DAS SAMMELN

Kunstwerke sammeln dient nicht nur der Befriedigung eines mehr oder weniger stark in jeder Seele vorhandenen Triebs zum Besitz, nicht nur der Ausspannung und Erholung von allerlei Berufsarbeit, der Verwendung überschüssiger, im Beruf nicht verwendeter Lebensenergie, nicht nur zur Befriedigung der Eitelkeit — die Sammeltätigkeit gehört zu den Grundlagen der höchsten Form der Bildung, die wir kennen, der Bildung im Sinne Goethes. Sie ist die notwendige Ergänzung unserer wesentlich auf Wort und Wissen angelegten Bildung, denn sie führt zu den Dingen und in die Dinge hinein, sie weckt und entwickelt die Kräfte des Geistes und des Herzens, die sonst ruhen, sie gewährt Zugang zu dem geheimnisvollen Wesen der Wissenschaft und der Kunst und erfüllt mit einem erwärmenden, alles durchdringenden Glücksgefühl, das sonst nur der Forscher und der Künstler kennt.

Die Erfahrung lehrt, daß, wer auf irgendeinem Gebiet zu sammeln anfängt, eine Wandlung in seiner Seele anheben spürt. Er wird ein freudiger Mensch, den eine tiefere Teilnahme erfüllt, und ein offeneres Verständnis für die Dinge dieser Welt bewegt seine Seele! *Alfred Lichtwark*



ANTON HANAK KARYATIDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

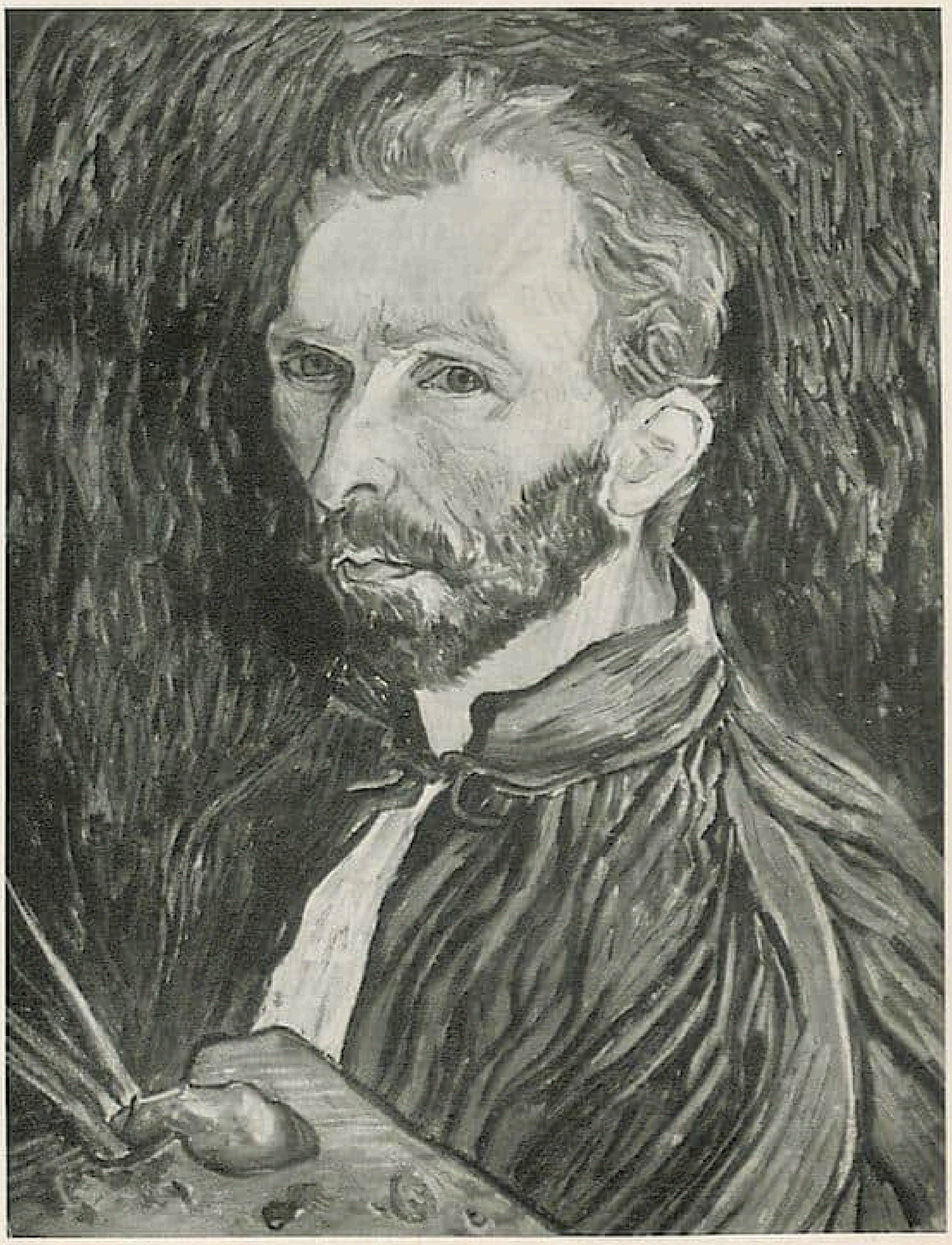
DIE INTERNATIONALE AUSSTELLUNG DES SONDERBUNDS IN KÖLN

Von Arnold Fortlage

„Der Impressionismus ist tot — es lebe die neue Kunst!" — Die das sagen, bedenken aber nur wohl das eine kaum, daß der Impressionismus noch lange nicht so allgemein vertraut und alleinherrschend war, wie man bei oberflächlicher Betrachtung der Kunst der letzten Dezennien glauben möchte. Der Impressionismus ist eine Weltanschauung, hat einer seiner geistreichsten Interpreten und Vorkämpfer gemeint; darum ist den Vielen, denen diese Weltanschauung nie recht lag, jetzt das Entstehen, Aufblühen und allmähliche Sichklären der neuen Gesinnung willkommen und leicht eingänglich. Und nicht nur schnell gewonnene Proselyten, sondern ehrlich Ueberzeugte bekennen sich freudig zum Neuen.

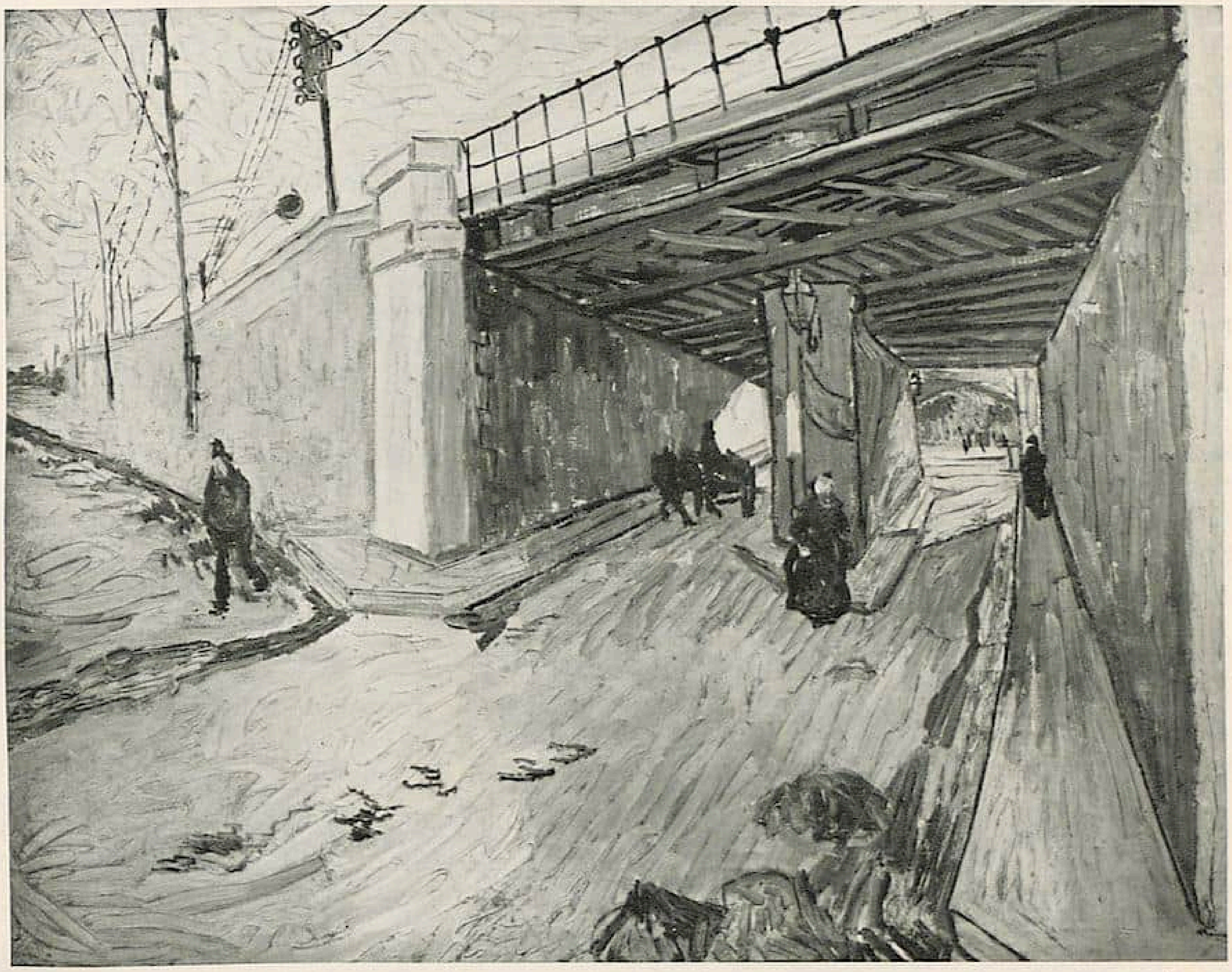
Nachdem in den vergangenen Jahren die drei ersten Ausstellungen des Sonderbunds in Düsseldorf stattgefunden hatten, lodert's nun auf in der großen internationalen Kunstschau zu Köln, da infolge kleinlicher und ängstlicher Intriguen und Machenschaften die Geburtsstadt des Sonderbunds als Ausstellungsort vorläufig nicht mehr in Betracht kommen konnte. Die Stadt Köln hat eine große Ausstellungshalle in moderner Glaskonstruktion errichtet, und darin ist die stattliche Zahl von annähernd 600 Gemälden und 56 plastischen Arbeiten durchweg vor weißer Bespannung ausgestellt, denen sich eine umfangreiche Kollektion kunstgewerblicher Arbeiten der neu gegründeten „Gilde" (Westdeutscher Bund für angewandte Kunst) angliedert.

Die Veranstaltung erhält ihr ganz besonderes Gepräge und ihren Wert durch die retrospektive Abteilung, in der gewissermaßen die Quellen und Gründe moderner Stilsuche dargetan werden sollen, damit gleichzeitig auch ebensowohl Berechtigung wie Entwicklungsaussichten. Die Notwendigkeit solcher historischen Stützen ist unleugbar. Um den Anschluß an die letzt vorhergegangene Blüteperiode der Malerei, den Impressionismus, aufzuzeigen, brachte man von den drei Vätern der modernsten Malerei, des „Expressionismus", nämlich von Vincent van Gogh, Cézanne und Gauguin, größere Kollektionen zusammen. So wurde die Sammlung von 123 ausgezeichneten Gemälden Vincents, zumeist aus holländischem Privatbesitz entliehen, zum Kern- und Mittelpunkt der ganzen Veranstaltung, und diese wird durch die vier van Gogh-Säle zu mehr als nur westdeutscher und mehr als nur vorübergehend zeitlicher Ausstellungsbedeutung erhoben.



VINCENT VAN GOGH † SELBSTBILDNIS
Sonderbund-Ausstellung, Köln

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

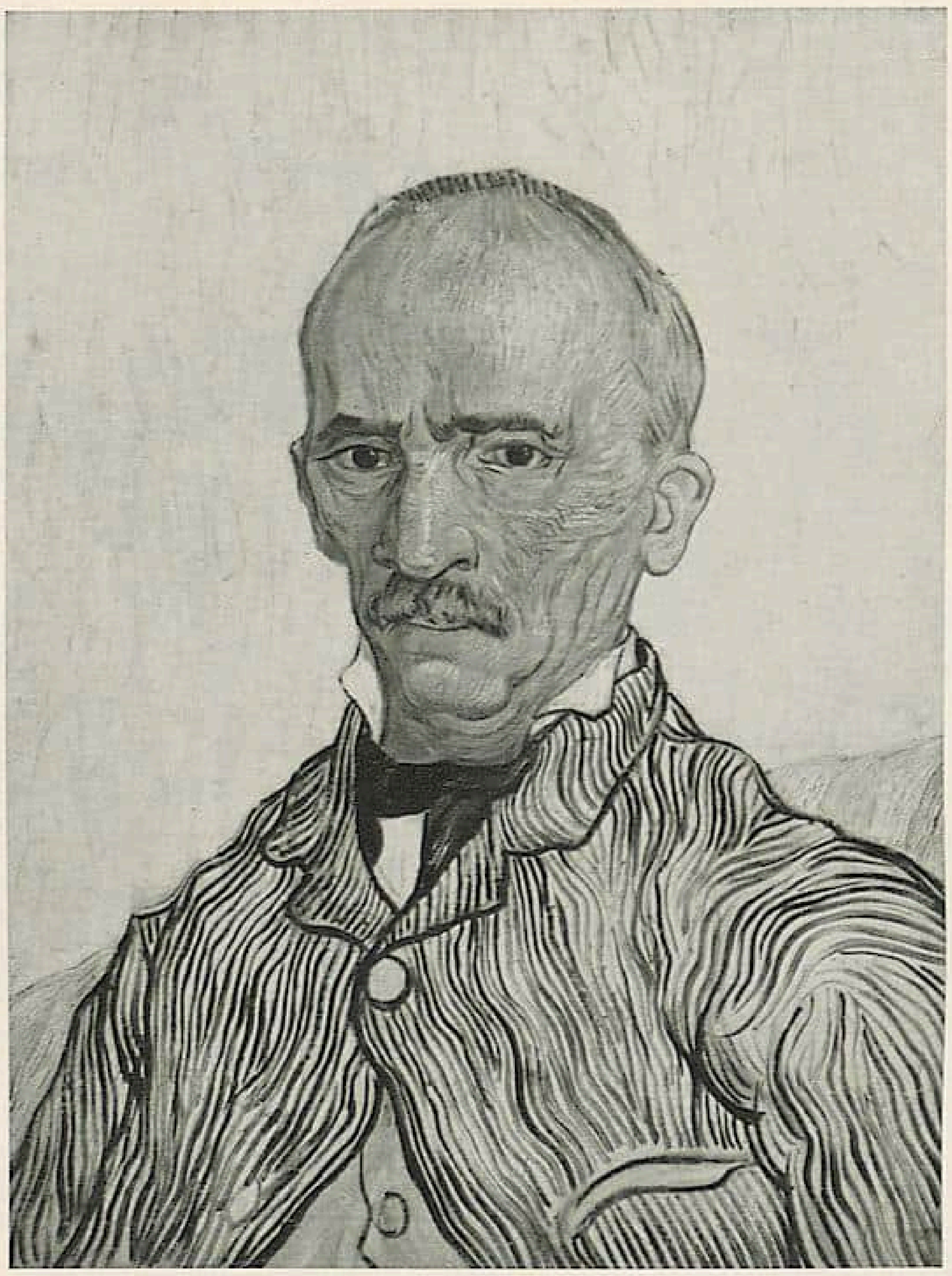


VINCENT VAN GOGH † EISENBAHNBRÜCKE
Sonderbund-Ausstellung, Köln

Die modernste Kunst sucht nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, und ihre Wurzel ist VINCENT VAN GOGH (geboren 1853). Ausgehend von den klassischen französischen Impressionisten, empfing er, der niederländische oder sozusagen germanische Romane, Einflüsse der ähnlich gestimmten Naturen Daumier und Millet, und dann arbeitete er unermüdlich, schuf, Bild für Bild, hunderte dieser sonnigen lebenumflossenen Bilder, bis schließlich die Nacht des Wahnsinns ihn umfing und er einsam und ohne Anerkennung seines Künstlertums im Jahre 1890 dahinging. Von all dem, von dem Reifen und der Vollendung sind hier in der Kölner Ausstellung die köstlichsten Proben. Verhehlen wir uns aber nicht bei aller Bewunderung vor des Künstlers Manen, daß van Gogh überschätzt wird und von der Mode getragen; des Künstlers Stellung wird dadurch nicht tangiert, sie bleibt bestehen. Es ist gewiß kein Verdienst, ausführlich über van Gogh zu sprechen, — er ist als künstlerischer Wertfaktor längst erkannt, — aber es bleibt verdienstlich, daß die Ausstellungsleitung weit über 100 Werke des Meisters zusammengebracht hat, mehr als je in Deutschland oder sonstwo beieinander waren. Nur die Farbe freilich, die bei unseren Abbildungen fehlt, vermöchte einen Begriff zu geben von der blendenden Leuchtkraft so eines ganz auf schimmernde reine Farben aufgebauten Stillebens, wie etwa „Sonnenblumen“ oder „Iris“. — Vincent kopierte eine Szene nach Delacroix, d. h. er paraphrasierte in seinen Farben dieses Künstlers „Pietà“. Aber den maßgebenden Einfluß auf den noch Lernenden übte J. F. Millet, und gerade diese Beziehungen werden in der höchst instruktiven Kölner van Gogh-Kollektion evident (der Säemann, die Schafhirtin u. a.). Bleibt es so, wie bei jedem bedeutenden Künstler, interessant, Entwicklungslinien zu erkennen, sich über Traditionen und Zusammenhänge klar zu werden, — so ist immer das Köstlichste der Genuß am fertigen œuvre selbst.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

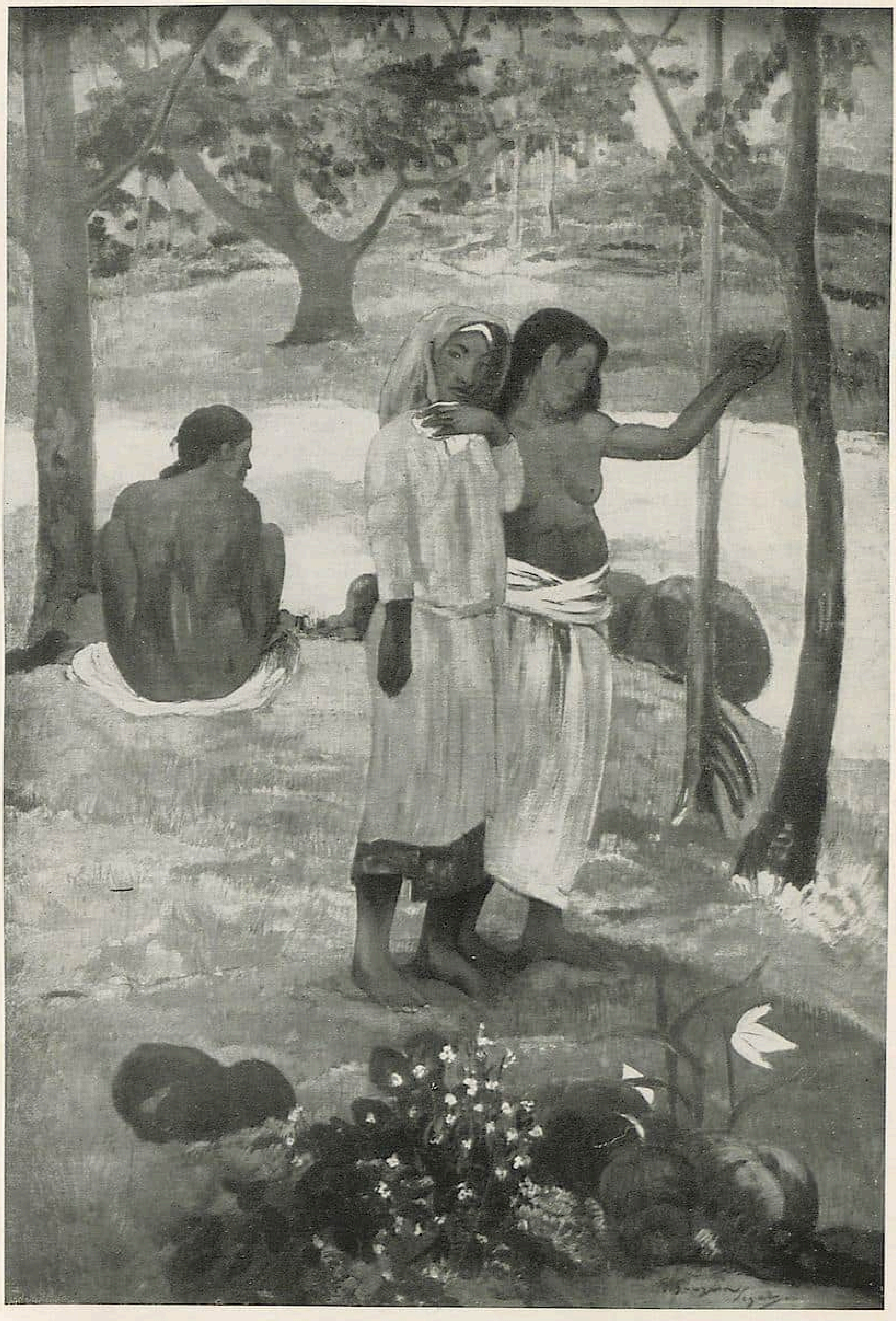
Die Landschaften sind auf klare einfache Gliederung des Geländes, durchsichtigen Aufbau der Gründe hin komponiert. Bei der „Eisenbahnbrücke“ (Abb. S. 85) sieht man auch schon in der Schwarzweiß-Reproduktion die ungequält vorgetragene Absicht: perspektivische Gliederung durch kühne Diagonallinien, unterstützt durch die Variierung kalter und warmer Farbflächen. Andere Meisterwerke sind etwa die „Cypressen“ oder die „Blühende Allee“. Eben die Landschaften verraten aber leicht auch die Schwächen des Künstlers: sie suchen, wie bei dem schnellen Schaffen nicht anders zu erwarten, oftmals nur dekorative Effekte, leiden gelegentlich unter unfeiner Buntheit und gleiten in Manier hinein, die freilich nichts mit künstlerischer Unehrlichkeit zu tun hat. — Die Porträts wirken ergreifend durch innere Ausschürfung des Seelischen im typisch Menschlichen. Wohl das Bekannteste dürfte die „Arleserin“ sein, eine jener Kunstschöpfungen, die, ohne sich ins Mystische zu verlieren, dem Beschauer einen Rest zu sinnen lassen, wie gewisse Porträts von Rembrandt. Begleitet werden diese psychischen Werte von den artistischen, so auch z. B. bei dem „Irrenwärter“ (Abb. S. 86), dessen tiefe Augen so viel Elend sahen, und die nun zwar herrisch, aber nicht brutal geworden sind. Daneben dann wieder eine ganz andere, fast heitere Erscheinung: der „Père Tanguy“, ein mordshäßlicher Kerl, dieser alte Farbenreiber. Oder ein „Schauspieler“ taucht auf, brüsk und selbstgefällig; oder ein „Alter Bauer mit Strohhut“, Typus seines arbeitsgeplagten Standes; oder die „Bauernkinder“ mit blödem Grinsen. Und dann in mehreren Varianten das Selbstporträt des Künstlers (Abb. S. 84), das uns mehr von seines Schöpfers Tragik sagt, als alle Worte. Man bewundert hier des Meisters Kunst, und man erkennt schaudernd sein Schicksal.



VINCENT VAN GOGH † DER IRRENWÄRTER
Sonderbund-Ausstellung, Köln

Mit van Gogh aufs engste verbunden, nicht nur durch zeitweilige persönliche Beziehungen, sondern auch durch gemeinsames hohes Wollen, durch edles Suchen nach neuen Werten, — so erscheint uns P. Gauguin (1848—1903). Auch in seinem Leben spielt ein exzentrischer romantischer Einschlag eine stark mitbestimmende Rolle, die den Rückblickenden oftmals befremdet, die aber auch viel zur Erkenntnis seiner künstlerischen Eigenart beiträgt. Der zuerst Matrose, dann Bankbeamter gewesen, mit dreißig Jahren Schüler Pissarros geworden war, mit vierzig europamüde — er fand seine zweite Heimat auf Tahiti, und hier in der farbenglühenden Tropenlandschaft, unter friedlichen, sanften, kindlichen Menschen, fand er auch für seine stille Kunst die Motive, die ihre Leidenschaft einzig in der heißen Farbigkeit erweist; die Form, vielfach primitiv anmutend, in ihrer Strenge und Einfachheit ausdrucksreich. Die Ausstellung, die zwar einige Proben aus der frühen Schaffenszeit Gauguins bringt,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PAUL GAUGUIN † DER RUF

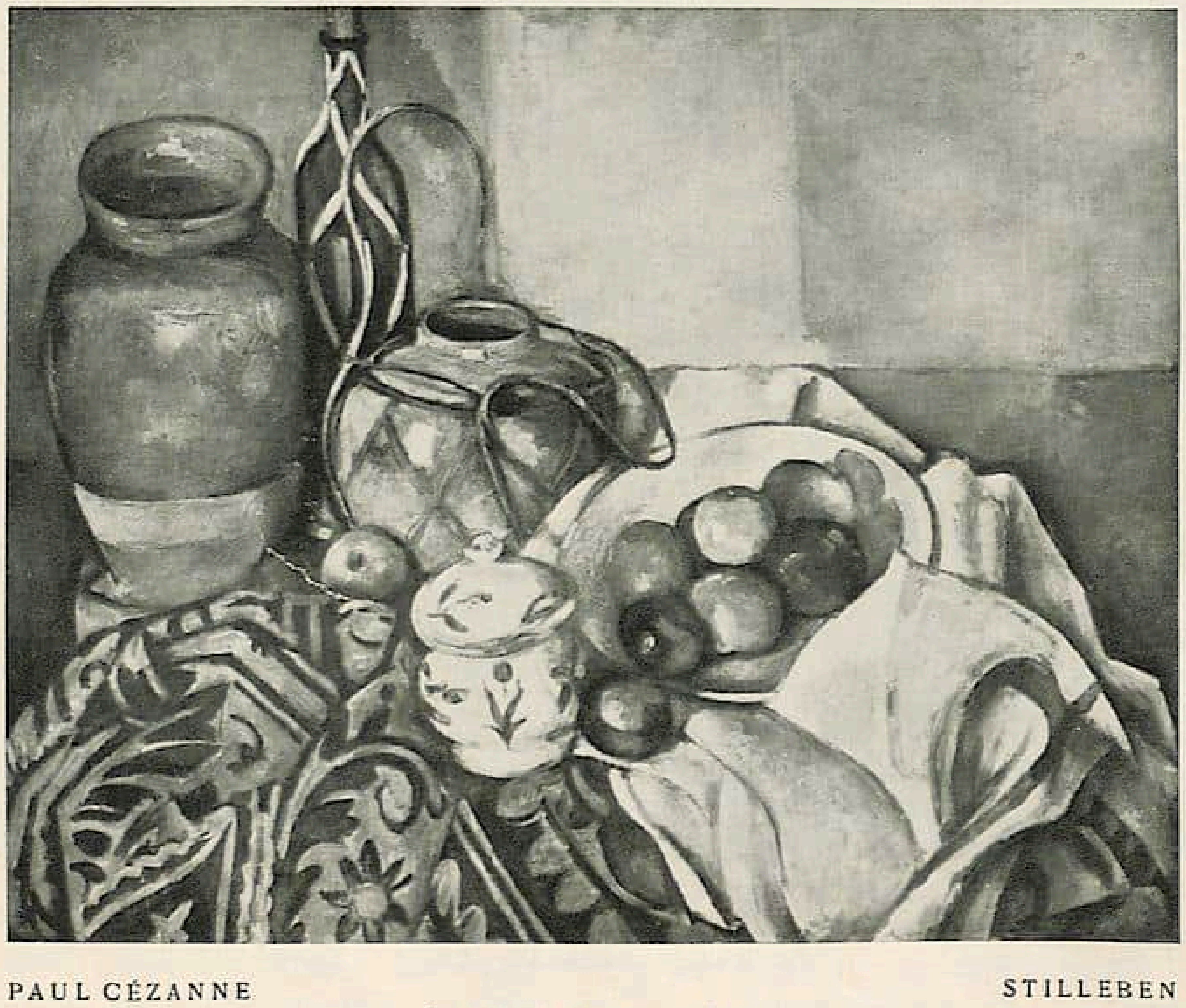
Sonderbund-Ausstellung, Köln

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

als er in der Bretagne Landschaften, Volkstypen und Porträts malte — uns besonders interessant ein Porträt van Goghs vor der Staffelei —, legt u. E. mit Recht das Schwergewicht auf die exotische Seite der Kunst dieses Wunderlichen, Eigenen, Rätselhaften. Und da ist denn gerade das hier Seite 87 reproduzierte Bild „Der Ruf" ein charakteristisches Beispiel.

Als der zweite Pol neukünstlerischer Ausstrahlungskräfte steht neben van Gogh der Provençale P. CÉZANNE (1839—1906), auf der Ausstellung gleichfalls mit einer größeren und in manchem Betracht köstlichen Kollektion von einem Viertelhundert Bildern vertreten. Cézanne, nachdem er in Paris den Einfluß Delacroix', Daumiers und Courbets, später besonders Pissarros erfahren hatte, fand schließlich in seiner sonnigen Heimat die Nährmutter seiner Kunst. Das hier (Seite 88) abgebildete Stilleben ist immerhin typisch genug für diese bezaubernden Schöpfungen des Meisters, deren er eine große Zahl hinterlassen, und deren die Kölner Ausstellung mehrere birgt. Ihre Farbigkeit ist das höchste an Geschmack und edler Behandlung der Mittel; man spürt aus diesen Aepfeln und Tulpen, in Gläsern und Porzellanen, nicht nur die Materie der Objekte, — auch, und noch viel mehr, den Geist der Farbe, und das künstlerische Geschick, mit dem durch sie die Fläche aufgeteilt, die Farbenakkorde gewählt sind; und in allem lebt der vornehme Geschmack, die Ausgeburt der alten kulturgesättigten malerischen Tradition der Franzosen. Die Aufhellung der Palette, unerläßlich für jene Farbenakkorde (denen zuliebe die reale Wirklichkeit im Bilde zurückstehen muß), sie hat gewiß befruchtend auf die jüngere Generation eingewirkt, daneben freilich auch viel Unheil, d. h. Nachäfferei, besonders bei jüngeren französischen und deutschen Malern hervorgerufen; aber das Bestehende, das im eigentlichen Sinne Wertvolle sind die Schöpfungen des Meisters selber.

Neben diesen Führern der neuen Malerei bringt der Sonderbund sodann noch größere Kollektionen der Neoimpressionisten CROSS und SIGNAC. Sie sind bekannt, und es erübrigt sich, hier des längeren über sie zu sprechen. Schmerzlich empfunden wird das Fehlen Seurats, — aber es bleibt gleichwohl dankenswert, daß diese Kunst in einer Reihe der schönsten Proben dem Publikum vorgeführt wird: sie hat, letzten Endes auf wissenschaftlichen Theorien aufgebaut, leicht etwas Abstraktes und Erkältendes und läßt dann das Impulsiv-Künstlerische



PAUL CÉZANNE — STILLEBEN

Sonderbund-Ausstellung, Köln

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

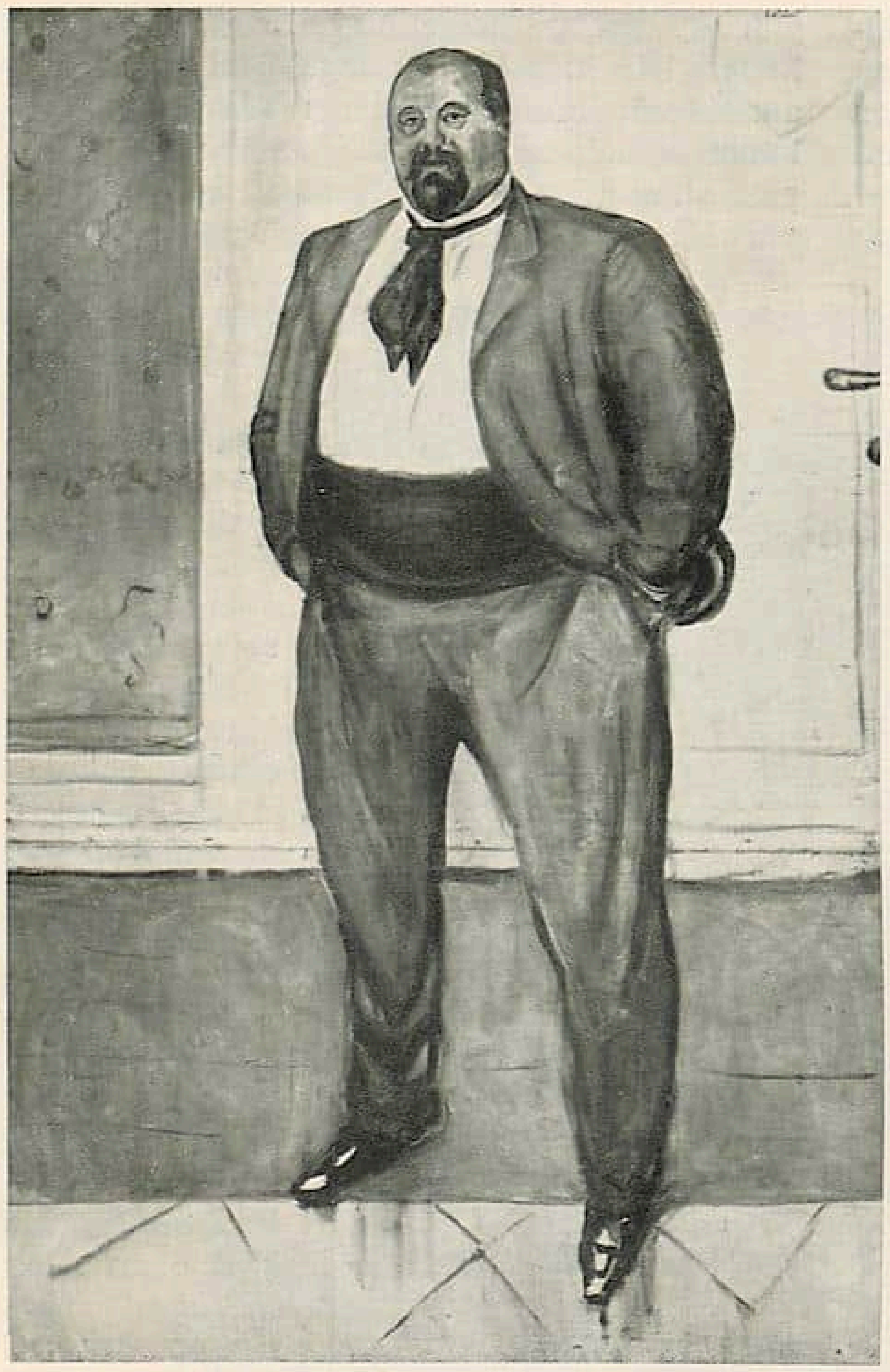
vermissen; doch dem Zauber dieses Licht- und Farbengeflimmers in einem venetianischen Kanal, oder über dem „Goldenen Horn“ kann sich der empfängliche Betrachter nicht entziehen.

Als hervortretender Schöpfer und Träger moderner Stilprinzipien wurden vom Sonderbund noch die folgenden Drei erklärt und dementsprechend durch größere Sonderkollektionen ausgezeichnet: Der Norweger Eduard Munch, der Rheinländer A. Deusser und als Vertreter Frankreichs Pablo Picasso. Von Munch (geb. 1863), dessen graphische Arbeiten ihren Autor bei uns zuerst bekannt gemacht haben, sahen wir bisher nur immer vereinzelt Oelgemälde beisammen; hier deren nicht weniger als dreißig: Landschaften mit flüchtigen Strichen gegliedert und mit einfacher Flächenaufteilung durch klare frische Farben. Minder erfreulich einige symbolisierende Themen; das entschieden Stärkste seine Porträts, besonders die stehenden Herren in prächtiger ungezwungener Attitüde, Selbstverständlichkeit des malerischen Vortrags und ungeschraubter, echter Größe der Auffassung, eine Art moderner Monumentalität (Abb. S. 90). Der junge in Paris lebende Portugiese Pablo Picasso, eine völlig problematische Natur, gibt uns Proben seiner unzweifelhaften Begabung. Die hier (S. 92) abgebildeten „Armen am Meer“ sind für sein neueres Schaffen wohl kaum charakteristisch, zeigen aber die sympathische Seite seiner Kunst. Geht er hier vorwiegend noch auf Stimmungseffekte aus, so wird er in der folgenden Phase seiner Entwicklung immer geistreicher und im eigentlich Malerischen immer raffinierter. Die Gestalten seiner schwermütigen Harlekine sind von einer subtilen Farbenschwärmerei, daß man an Cézanne denkt, sind interessant, nicht selten allerdings outriert, im Contrapost. — Mit gutem Bedacht wurde in diesen Picasso-Saal das Bild eines alten Meisters gehängt, der hl. Johannes von Greco (Abb. S. 89), der auf unsere Modernen von so weittragender Bedeutung werden sollte; in der Tat erschließen sich bei dieser Konfrontierung die wertvollsten Zusammenhänge. — Wenn nun aber Picasso, der sich in rasend schnellem Entwicklungstempo bewegt, neuerdings unter die „Kubisten“ geht, so können ruhige Beobachter nicht mehr folgen und müssen bedauernd sagen, daß er sich selbst betrügt, indem er diese Spielereien ernsthaft mitzumachen vorgibt.

GRECO — DER HEILIGE JOHANNES
Sonderbund-Ausstellung, Köln

Wenn sich nun auch Ansätze dieses Kubismus schon in gewissen Landschaften Cézannes

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

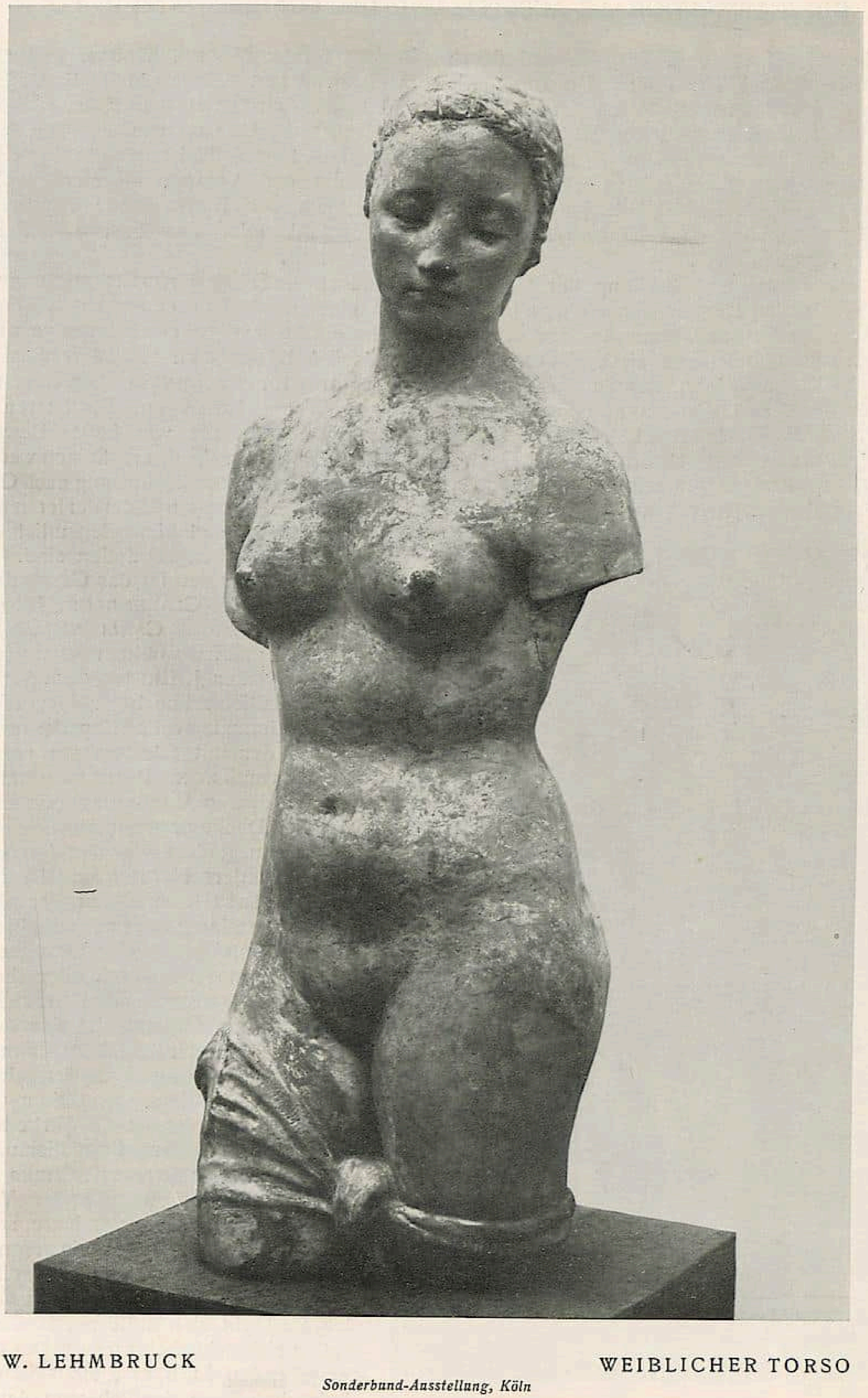


EDUARD MUNCH BILDNIS
Sonderbund-Ausstellung, Köln

finden, und wenn auch zahlreiche direkte Beeinflussungen der jüngeren Künstlergeneration von seiten jener Stilbildner van Gogh und Cézanne zu erkennen sind, so ist doch auch das Gemeinsame nicht zu verkennen, was den Sonderbund bewog, uns diese Jüngsten aus Deutschland, Frankreich, Oesterreich-Ungarn, Holland, Norwegen und der Schweiz vorzuführen: daß nämlich eine neue Kunst heraufgezogen ist, eine ganz neue Art, das Verhältnis zwischen Natur und Kunst abzugrenzen. Es bedarf zu dieser Erkenntnis keiner metaphysischen Spekulationen — die sind uns immer verdächtig, sie locken verführerisch und nicht zu ihrem Heil die bildende Kunst in das Gebiet der Literatur und der Abstraktion. Das allen Vertretern des Expressionismus Gemeinsame ist das Streben, die Eindrücke der Natur auf große klare Formen zurückzuführen. Durch die Art, wie man mit ungebrochenen Farben und klaren Flächen oder Linien arbeitet, ist die ungewöhnliche Ausdruckskraft der Gemälde dieser Modernen erzielt. Viel köstlich reizvolles Naturempfinden ist durch die Abwendung vom Naturalismus des Impressionismus aufgegeben, anderseits viel brutales Dekorationsmalertum und geistlose Pinselakrobatik eingezogen; aber die Frische und Unmittelbarkeit der künstlerischen Niederschrift ist vermehrt, dazu die Intensität der malerischen Synthese, auch eine im guten Sinne dekorative Flächenaufteilung und -Füllung. An Eindruckskraft gewinnt das Stenogramm eines Naturbildes, wo der auch die Einzelheiten nicht vergessende Naturalismus — und heiße er auch Impressionismus — diffus wirkt. Die frühere Kunst darum mißachten, gelingt nur jugendlicher Unreife oder blindem Fanatismus. — Aber die abbreviaturistische Wiedergabe des Naturbildes prägt sich durch ihre starke klargliedernde Linienführung und meist auch durch die gleichzeitig verwendete, auf ungemischten starken Farben beruhende Komposition den Sinnen dauernder ein, garantiert also einen wertvolleren Genuß. Das Gesagte gilt zunächst für die Franzosen: BRAQUE, DERAIN, FIORI, FRIESS, GIRIEUD, HERBIN, JOVENEAU, MANGUIN, MARQUET, VLAMINCK; als der Stärkste und in manchem Betracht Eigenste und Einflußreichste erschien von je HENRI MATISSE (hier mit einigen charakteristischen Proben vertreten). BONNARD und VUILLARD gehören in anderem Sinne als die übrigen in diesen Kreis, sie sind doch stärker als jene mit der älteren Tradition, soll heißen mit dem Impressionismus, verknüpft; M. DENIS verrät in der Cantilene seiner schönen Komposition noch stark den Einfluß seines Lehrers Puvis de Chavannes, so daß auch das hier gezeigte Gemälde in der Abbildung günstiger wirkt, als im Original mit seiner Himbeerfarbe.

Viele Mitläufer und auch Wichtigtuer gibt's unter den meist nach van Gogh oder Cézanne orientierten jüngeren Künstlern der übrigen an der Ausstellung beteiligten Nationen, zwar auch viel eigenes Gewächs, aber daneben viel laute Unkultur, besonders bei den jungen, traditionslosen Völkern. Ungarn ist durch KERNSTOCK, PASCIN und RIPPL-RONAI am charakteristischsten vertreten, Norwegen durch ERICHSEN, HEIBERG, SÖRENSEN, LUND und E. WERENSKIOLD; Oesterreich durch KOKOSCHKA („Schauspieler-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



W. LEHMBRUCK — WEIBLICHER TORSO

Sonderbund-Ausstellung, Köln

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

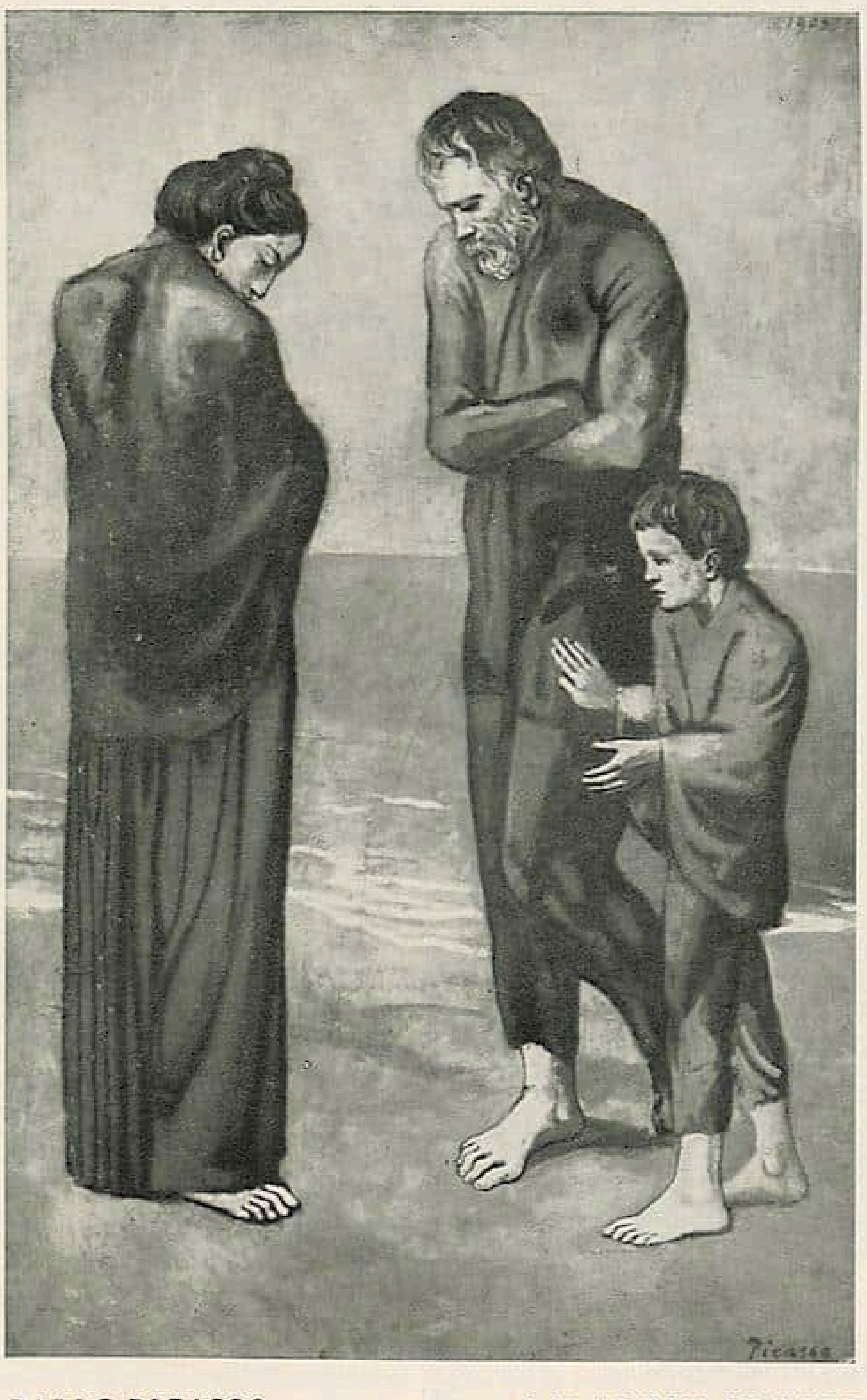
porträt und „Dent du Midi"), Holland durch MONDRIAAN und KEES VAN DONGEN; die Schweiz durch AMIET, FEUZ, GIACOMETTI, RÖDERSTEIN und andere; von BRÜHLMANN † ist der bekannt weibliche Akt („Wasserschöpferin") da, und von HODLER zwei Meisterwerke: „Wilhelm Tell" (Abb. Jahrg. 1900/1, S. 374), und „Entzücktes Weib" (Abb. Jahrg. 1910/11, geg. S. 457).

In der deutschen Abteilung der Gemälde seien von vielen Künstlern nur einige herausgehoben, die für das Wollen des Sonderbunds die Andeutungsreichsten sind. BECHTEJEFF, ERBSLÖH, CASPAR, JAWLENSKY und KANDINSKY, MOGILEWSKY und WEISGERBER in München; BOLZ, BONDY, W. HEUSER, LEWY, G. H. WOLFF zur Zeit in Paris; BROCKHUSEN, GROSSMANN, HECKEL, KIRCHNER, NOLDE, PECHSTEIN, SCHMIDT-ROTTLUFF und TAPPERT in Berlin; ferner MACKE, NAUEN und THUAR in Bonn, MARC (Sindelsdorf), F. M. JANSEN und F. A. WEINZHEIMER in Köln. Sie unterscheiden sich alle voneinander, aber das Gemeinsame ihres Stils ist, gleichzeitig Charakteristikum und Vorzug, — stenographische Wiedergabe der Natur, oder rhythmisches Liniengefühl, oder aus Farben aufbauende Komposition.

Endlich die Düsseldorfer Stammgruppe. Gerade diese macht hier einen ziemlich bescheidenen Eindruck; dabei erscheint es verwunderlich, daß A. DEUSSER ein besonderer Saal reserviert wurde für eine, im westlichen Deutschland längst bekannte Kollektion. Die älteren, tonig gemalten Werke, die von flotter Bewegtheit sprühende Reiter zeigen, erscheinen wertvoller als die modischeren, gleichförmig nach Cézannschen Rezepten gemalten Bilder der letzten Jahre, wenngleich auch hier gelegentlich erfreulichere Arbeiten zu finden sind. — Einheitlicher, stiller ist das Gesamtbild bei Künstlern wie CLARENBACH, JUNGHEIM, OPHEY, SCHMURR, CARLI SOHN, A. SOHN-RETHEL und am wohltuendsten wirkt der feine Lyriker J. BRETZ (Abb. S. 93).

Schließlich sei noch der eigenartige und sehr stimmungsvolle Kapellenraum erwähnt, der mit Glasfenstern nach Entwürfen von THORN-PRIKKER geschmückt ist, und dessen Jutebespannung an Wänden und Decke ornamentale Bemalungen zeigen, ausgeführt von den jungen Berliner Künstlern HECKEL und KIRCHNER.

Die Plastik spielt in der Sonderbund-Ausstellung zwar wie auf allen deutschen Ausstellungen eine untergeordnete Rolle neben der Malerei, aber ihre einzelnen Schöpfungen gliedern sich harmonisch dem Gesamtgeist der Ausstellung an. Es fehlt jedoch an Extravaganzen, Brutalitäten und Unzulänglichkeiten, — denen doch die Schwesterkunst sicher nicht entgangen ist —; die Werke bringen schlicht den neuen Formalismus zum Ausdruck. Der Impressionismus in der Plastik, wie ihn in äußerster Vervollkommnung Rodin gezeigt hatte, soll hier überwunden, oder sagen wir ersetzt werden durch Neues; nicht mehr sollen die Figuren mit dem Luftraum sich vermählen, im Licht sich auflösen, sondern sie sollen sich scharf absetzen gegen den sie umgebenden Luftraum, sie sollen ihren kubischen Wert deutlich zum Ausdruck bringen. — Die trefflich gewählten plasti-



PABLO PICASSO — DIE ARMEN AM MEER
Sonderbund-Ausstellung, Köln

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JULIUS BRETZ — HAUS MIT SONNENBLUMEN
Sonderbund-Ausstellung, Köln

schen Arbeiten geben diesen Willen deutlich zu erkennen. Wie viele Ausdrucksmöglichkeiten es innerhalb dieser stilistischen Beschränkung noch gibt, zeigt die Verschiedenheit der Werke untereinander. Denn man findet wohl kaum einen größeren Unterschied als zwischen einer fein stilisierten, gotisierenden Holz- oder Marmorfigur G. MINNES einerseits, und einem holzgeschnitzten und ebenso völlig in diesem Material Holz gedachten hockenden Bauernfigur von E. BARLACH (Abb. S. 94) anderseits. Der Letztere, aus allen wirklich modernen deutschen Ausstellungen bekannt geworden, erreicht ja ein Höchstes an Vereinfachung der Formen und Zusammenballung der Massen zu geschlossener Silhouette. Der Stil des Belgiers Minne ist zu differenziert, um im Rahmen einer Ausstellungsbesprechung gewürdigt werden zu können. Notiert sei nur, daß im Sonderbund eine bemerkenswerte Kollektion von Werken in Marmor und Holz zu sehen ist, in denen sich außer den die Materie abstreifenden, sozusagen metaphysischen Figuren der „Auferstehung“ auch z. B. der herrliche Frauenkopf befindet und der durch innere Empfindung belebte und darum der Geste leicht entratende „Redner“. — Neben diesen schon durch ihre reichere Kollektiv-Vertretung in der Ausstellung unbedingt präponderierenden Künstlern BARLACH und MINNE stehen die anderen, im angedeuteten Sinne schaffenden Plastiker. Frankreich ist durch MAILLOL vertreten (außer einer stehenden Frau die Terrakottabüste Renoirs), die Schweiz durch den in Paris lebenden HALLER, Deutschland durch ALBIKER, ENGELMANN, GERSTEL (Abb. S. 95), KNIEBE und KOGAN. — Als der, der am meisten Eigenes zu sagen hat, am entschiedensten das neue Stilwollen repräsentiert, wäre der in Paris lebende Westfale LEHMBRUCK zu nennen. Die große Kalksteinfigur der „Knienden“, durch die Ausstellung der Berliner Secession bekannt geworden (Abbild. Jahrg. 1911/12, S. 435), aber auch die anderen in Köln gezeigten Werke Lehmbrucks (Abb. S. 91) bestätigen, daß der Künstler mit Recht als eine unserer stärksten Hoffnungen moderner Plastik angesehen wird; er vertritt bei uns die — auch in Frankreich längst erkennbar gewordene — Reaktion gegen den Impressionismus.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUS DEN BERLINER KUNSTSALONS

BERLIN. Mit einem beinahe überreichen Programm eröffnet der *Schultesche Salon* die diesjährige Winterkampagne. Er verschrieb sich dazu die umfangreiche Sammlung von Gemälden KARL SCHUCHS, die in München bereits gezeigt wurde. Etwas einförmig wirkt diese große Zahl unter sich ziemlich gleicher Bilder. Ein Stilleben sagt unter Umständen mehr als deren ein Dutzend, wenn nämlich das eine zur Wirkung gebracht ist. Und diese Bilder wollen verweilend genossen sein, nicht rasch überblickt. Aber es zeigen sich auch abgesehen von dieser Gefahr des Erdrücktwerdens in der Menge die Schwächen von Schuchs Kunst in dieser Kollektion. Er ist nicht ein großer Gestalter. Er steht neben Leibl und Trübner, und hat man schon diese zwei Namen in Abstand voneinander zu nennen, so muß man nochmals eine Stufe machen zu Schuch, der aus der unmittelbaren Abhängigkeit zuerst von Courbet, dann von den deutschen Gefährten sich niemals ganz befreite. Neben Schuch stehen eine Reihe bester Namen deutscher Kunst in der Liste dieser Ausstellung. Da ist TRÜBNER mit einer Reihe von Bildern, UHDE mit bedeutenden, aber schon oft gezeigten Werken, SLEVOGT mit einer sehr interessanten Reihe von Studienköpfen, endlich CORINTH mit einer Sammlung, die seine ganze Entwicklung darstellen will, leider aber nicht immer an besten Beispielen. Ein ganz erstrangiger Corinth ist wohl nur der Schlächterladen in Schäftlarn. Wichtige Bilder sind der Bachantenzug und die Eysoldt als Salome. Ueberraschend schön der Bauerngarten in Blüte. Man möchte wünschen, diesen Werken und vor allem den frühen Pariser Atelierarbeiten, die hier in der kleinen Kollektion etwas anspruchsvoll stehen, im Rahmen der großen Corinthausstellung, die Cassirer für diesen Winter versprochen hat, wieder zu begegnen. Dann wird auch bessere Gelegenheit sein, mehr über den Künstler zu sagen und ernstlich zu prüfen, ob der starke Eindruck, der von seinen im letzten Jahre gezeigten Arbeiten ausging, auch angesichts einer Gesamt-Ausstellung seines bisherigen Lebenswerkes standhält. — *Gurlitt* eröffnet die Wintersaison mit dem altbewährten Programm, TRÜBNER und Trübnerschule. Man sieht ein paar alt- und wohlbekannte Bilder Trübners, die Amazonenschlacht, ein herrliches Stück Malerei von edler Farbigkeit, ein Bild, das wundervoll wäre als Stilleben, aber unerträglich als Komposition. Es ist das Schicksal dieser Kunst, daß sie auf unmittelbares Abschildern angewiesen ist. Eine „Lady Macbeth“, von Trübner gemalt, ist als Konzeption unbegreiflich banal. Man versteht es nicht, daß ein Künstler so fehlgreifen kann. Dabei ist das Handwerkliche immer glänzend. Und keine Kunst ist darum mehr als diese geschaffen, schulbildend zu wirken. Individualitäten allerdings werden nicht durch Schulung, sie müssen frei wachsen. Und die strenge Zucht der Trübnerschen Malerei ist eher geschaffen, allzu wildes Wachstum zu beschneiden. Trübners eigene Frau ist das beste Beispiel der Wirksamkeit seiner Lehre. Diesmal fehlt sie. Dafür ist OSKAR H. HAGEMANN als Bester mit einer Reihe von Porträts vertreten, auch unselbständig und ganz abhängig von dem Lehrer. Aber das Heil liegt sicher nicht darin, daß jedes Talent sich künstlich zum Genie steigert, und ein tüchtiger Mann, der die Forderung des bürgerlichen Porträts in sachlicher Weise erfüllt, ist wertvoller als eine Handvoll heftig gestikulierender Pseudogenies. Weniger wichtig war ein neuer Pariser Import, FRANCIS JOURDAIN, der trotz des überschwenglichen Empfehlungsschreibens von Octave Mirbeau ein herzlich unbedeutender Maler ist, der aus Vaillard und Laprade ein paar Mittelchen für modern sein sollende Effekte zusammengesucht hat. Erfreulich dagegen ist die Eröffnungsausstellung des neuen Raumes für graphische Kunst, und soll man die Einleitung als ein Programm nehmen, so ist von diesem neuen Zweige des

ERNST BARLACH — DER TRINKER (HOLZPLASTIK)

Sonderbund-Ausstellung, Köln

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Gurlittschen Kunstsalons das beste zu hoffen. Von Deutschen sind LEIBL, LIEBERMANN und CORINTH mit bekannten Arbeiten vertreten, von den Franzosen MANET und TOULOUSE-LAUTREC, dazu einige vorzügliche Zeichnungen des auf Ausstellungen sehr seltenen MATISSE. Interessant ist es, daneben einige Zeichnungen von PECHSTEIN zu sehen, in denen die Wahlverwandtschaft der Künstler sich deutlich offenbart und gleichzeitig die typisch französische Zartheit und Delikatesse des gewöhnlich für roh verschrienen Matisse neben dem handfesteren Deutschen sich zeigt. Von Holländern ist VAN GOGH und ISRAELS vertreten. Zu besonderer Ehre sei es dem neuen Kabinett endlich angerechnet, daß unter den Graphikern auch EDVARD MUNCH nicht vergessen wurde. Als Lithograph ist er der reichste hier, und als seelisches Ergebnis ragen seine Blätter über alles andere empor.

GLASER

TSCHUDIS SCHRIFTEN ZUR NEUEREN KUNST*)

Eine weise Beschränkung war es, die Dr. Schwedeler-Meyer veranlaßte, in seiner biographischen Skizze Hugo v. Tschudis vor allem eine schlichte Lebensbeschreibung des Heimgegangenen zu geben, ein Bild des Milieus, woraus er erwachsen und der Vorbedingungen, unter denen sich dieser großartig einseitige Mensch entwickelt hat. In der Auswahl der Schriften zur neueren Kunst finden wir mehr und Wertvolleres zur Charakterisierung des Menschen, als ein Biograph aus ihnen hätte ziehen können, ohne den Schmelz von seiner Darstellung zu nehmen. Tschudis Aufsätze zur älteren Kunst behalten ihren Wert für den Forscher, sind aber viel weniger persönlich.

In dem kleinen Essay über Goya betritt er 1883 zum ersten Male das Gebiet der neueren Kunst.

WILHELM GERSTEL SITZENDE
Sonderbund-Ausstellung, Köln

Damals spricht er noch über Goyas „Formenliederlichkeit und Roheit in der Farbengebung"; seine Tendenz hatte ihn noch nicht dazu geführt, derartiges über dem Starken, oft fast Gewalttätigen dieser Künstlerindividualität zu übersehen oder in den Hintergrund zu drängen.

In dem warm empfundenen Nachruf auf Janitscheck finden wir einige Worte über Eitelberger, die in noch erhöhtem Maße für ihn selbst Geltung haben: „Das bewußte Wollen einer starken Persönlichkeit strömte von ihm aus und zwang jede Tätigkeit in den Dienst seiner stets selbstlosen, aber immer auf einen praktischen Zweck abzielenden Pläne." Weiter finden wir die Aufsätze über Menzel und Boecklin, die in einem reizvollen Gegensatz zu der landläufigen Behandlung dieser Meister durch gewisse Kunstschreiber stehen. In der großen Programmrede „Kunst und Publikum" spricht er gleichsam sein persönliches Glaubensbekenntnis aus; sie mutet an wie ein vorzeitig geschriebenes Vorwort zu der Münchner Tschudispende und wie ein Nachwort zu seinem Scheiden von Berlin. Durchaus programmatisch ist auch wegen der großen Richtlinien, die er hier für die französische Kunst des 19. Jahrhunderts herausgearbeitet hat, seine Besprechung der französischen Jahrhundertausstellung. Bezeichnend für sein Vermögen, aus einem Kunstwerk der Vergangenheit das herauszuschälen, „was es durch lebendige Fäden mit der Gegenwart verknüpft", ist der kleine Aufsatz über eine Zeichnung Schadows.

Als eine Krönung und authentische Interpretation der Jahrhundertausstellung erscheint seine Einleitung zu dem bei Bruckmann erschienenen Monumentalwerk. Dann folgt das vielbesprochene Vorwort zum Katalog Nemes und endlich einige persönliche Worte, für einen kleinen Kreis geschrieben, Worte der Erinnerung eines Freundes, die beweisen, daß er, der den meisten äußerlich kalt erschien, doch

*) Gesammelte Schriften zur neueren Kunst von Hugo von Tschudi. Herausgegeben von Dr. E. Schwedeler-Meyer. Mit einem Bildnis. München 1912, F. Bruckmann A. G. In Halbpergamentband M 7.50, broschiert M 6.—.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HEINRICH MISSFELDT — KLAUS GROTH-BRUNNEN IN KIEL

im Inneren voll liebender Wärme war, daß er ein im höchsten Sinne gütiger Mensch war, der aber, wie mir vor kurzem eine ihm befreundete Dame schrieb „nur viel zu geschmackvoll war, um Gefühle zu zeigen, wo sie gerade in der Verhüllung die höchste Wirkung haben".

Hat sich der Leser dem Reiz der Persönlichkeit des Mannes, der aus seinen Worten hervorleuchtet und der Macht dessen, was er geschaffen, hingegeben, dann wird er doch das Empfinden behalten, das Tschudi nach Boecklins Tod in die Worte faßte:

> „Die Persönlichkeit eines Großen, die sich vollendet hat, ist selbst wie ein Kunstwerk, das als beglückender Besitz empfunden wird. Eine Macht geht von ihr aus, die auch jene, die nicht in unmittelbare Berührung mit ihr treten, bereichert. Und scheidet sie, so entsteht eine Leere, die auch das Bewußtsein dessen, was sie als Unvergängliches hinterlassen, nicht zu füllen imstande ist."

Dr. Walter Gräff

VERMISCHTES

KIEL. Die Stadt Kiel hat ihrem Mitbürger, dem Dichter Klaus Groth, ein Denkmal setzen lassen, das eben enthüllt worden. Das Denkmal, dem die Form eines Brunnendenkmals gegeben ist (siehe Abb. S. 96), ist ein sehr gelungenes Werk des in Berlin lebenden Kieler Bildhauers Heinrich Missfeldt, der den Dichter noch zu Lebzeiten modelliert hatte. Vor einer gegliederten Wand, die in sechs Reliefs Szenen aus Grothschen Gedichten zeigt, steht zwischen zwei Brunnenbecken die Bronzefigur des Dichters in schlichter Haltung; neben ihm sind die Wappen Kiels und seiner Geburtsstadt Heide angebracht.

HEINRICH MISSFELDT — RELIEFS VOM KLAUS GROTH-BRUNNEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Mit Genehmigung der Modernen
Galerie (H. Thannhauser), München

HANNS PELLAR
REIGEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDMUND DULAC

Von Wilhelm Michel

Die Kunst Edmund Dulacs, obwohl sein Name französischer Herkunft scheint, lebt durchaus von dem überlieferten Geschmack und der hohen Kultur Alt-Englands. Kultur, Geschmack ist hier alles: das erlesene Tongefühl, die spirituelle, verfeinerte Phantastik, die gepflegte, geistvolle Aquarelltechnik. Es ist eine im höchsten Maße salonfähige und liebenswürdige Kunst, Beiwörter, die das Schaffen eines *deutschen* Illustrators entwerten würden, die aber hier auf durchaus positive Qualitäten deuten. Salonfähigkeit heißt hier nicht Zimperlichkeit, Liebenswürdigkeit nicht Flachheit. Der Geist, der Witz, die verfeinerte Empfindung der großen Welt sind hier gegenwärtig; die Ironie feiert ihre Triumphe und mit ihr verbindet sich gerade soviel freundliche Sentimentalität, als dem Märchenerzähler unbedingt vonnöten ist.

Märchenerzähler ist Dulac von Grund aus, das bedeutet: er hat wirklich die Leidenschaft fürs *Erzählen*. Wir haben ja in der Kunst gerade die Zeiten hinter uns, in denen jede Art des Erzählens für unkünstlerisch galt, offenbar, weil man die Gebiete der Illustration und der reinen Malerei nicht genau genug zu scheiden wußte. Dulac zeigt sich von dieser Verachtung für das Gegenständliche nicht im mindesten irritiert. Er schränkt sich in der Regel auf ganz konkrete Textstellen ein und holt dann aus diesen ganz bestimmten Situationen alles an zeichnerischem und malerischem Reize heraus, was ihm zugänglich ist. Mit einer genießerischen Behaglichkeit, die keine Eile und keinen „Künstlerhochmut" kennt, malt er diese kleinen Augenblicksbilder aus, und gerade das gibt seinen Zeichnungen die epische Stimmung, die holde Märchenlaune. Zwar liegt das Schwergewicht bei ihm stets auf der Kontur, aber das hindert ihn nicht, der Malerfreude an den kleinsten Lichtbrechungen auf zarten, durchsichtigen Mädchenwangen, auf zerknitterten Seidenstoffen vollauf Genüge zu tun. Die farbige Struktur seiner Blätter ist im Grunde genommen einfach; schwach belichtete Situationen sind stets auf ein nächtiges Blau, andere auf jenes lichte Braun gestimmt, das wie ein weiches Bett alle Farben gefällig aufnimmt und jedem Tone der Palette einen günstigen Untergrund sichert. Eben mit dem hervorragenden Tongefühle, das ihn auszeichnet, hängt seine Vorliebe für gebrochene Farben zusammen, die besonders an den stillebenhaften

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

E. DULAC AUS „BEAUTY AND THE BEAST“

Verlag von Hodder & Stoughton, London

Bestandteilen seiner Blätter in köstlichen Arrangements zutage treten. Man charakterisiert die Eigenart seiner Schöpfungen wohl am besten, wenn man sie mit farbigen Radierungen vergleicht, so pikant und kräftig, wie geätzt, sitzt oft das Schwarz flutenden Frauenhaares in der Fläche, so weich und flimmernd bei aller Bestimmtheit ist immer die Kontur, die die Formen umreißt. Auch vom japanischen Farbenholzschnitt hat Dulac ersichtlich viel gelernt. Wenigstens führe ich die oft erstaunlich schöne Silhouettenwirkung seiner Blätter und die entzückende „Stil-Echtheit“ seiner Illustrationen zu Andersens „Nachtigall“ auf solche Einwirkungen zurück.

Das eigentlich Kindliche wird der Deutsche

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

E. DULAC AUS „THE SLEEPING BEAUTY“

Verlag von Hodder & Stoughton, London

in Dulacs Illustrationen vermissen, jene Einfachheit der Seele, die nach deutschen Begriffen einen wesentlichen Bestandteil in der Mentalität des Märchenerzählers bildet und die uns, um gleich den richtigen Vergleichspunkt zu wählen, die deutschen Andersen-Illustratoren mit ihrer simplen Holzschnitt-Technik so lieb macht. Wie der Deutsche z. B. Andersen empfindet, das hat Pocci, das hat Ludwig Richter gezeigt. Allein dieser Mangel ist Dulac keineswegs als Mangel anzurechnen, er verdient sogar alle Anerkennung, daß er entschlossen mit der ganzen Kompliziertheit seines hochmodernen Empfindens an diese Stoffe heranging. Sehen wir auch die „Sleeping Beauty“, unser gutes Dornröschen, die „Cinde-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

E. DULAC — AUS „TAUSENDUNDEINE NACHT“

Verlag von Hodder & Stoughton, London

rella“, das liebe Aschenbrödel, und den Ritter Blaubart nicht gerne in Rokoko- und türkischen Gewändern, so hat doch beispielsweise über der Ausdeutung der Märchen aus Tausendundeine Nacht durch diesen modern sensiblen und den Sensationen geneigten Künstler ein guter Stern geleuchtet. Mir liegen vier von Dulac illustrierte Bände vor: Shakespeares „Sturm“*), die Märchen von Andersen, „Dornröschen“ und andere Märchen aus dem Altfranzösischen von Arthur Quiller-Couch und die Märchen aus Tausendundeine Nacht. Unter diesen Werken ist das letzte für meinen Geschmack bei weitem das beste, geschlossenste. Hier ergänzt der Illustrator den Erzähler auf das Glücklichste. Die Note schwül-prächtiger Lieblichkeit, ohne die wir uns diese arabischen Dichtungen nicht denken können, liegt von vornherein in Dulacs malerischer Technik. Die üppigen, schwelgerischen Innenräume, die der arabische Erzähler ja auch mit großer Detailtreue schildert, baut Dulac mit der Lust und der Erfindungsgabe eines Theaterregisseurs nach. Der überirdischen, verzehrenden Schönheit der östlichen Prinzessinnen ist sein Pinsel ohne weiteres von Natur kongenial. Ein Blatt wie die Königin der Elfenbein-Inseln mit dem prächtigen schwarzen Panther enthält wirklich alles, was zur Charakterisierung einer solchen Figur zu sagen ist. Das Geisterhafte, das Drohende ist darin, der Zauberschrecken, das schwüle orientalische Parfüm und der tödliche Reiz der Schönheit, die anzieht und vernichtet und die im Vernichten noch beseligt.

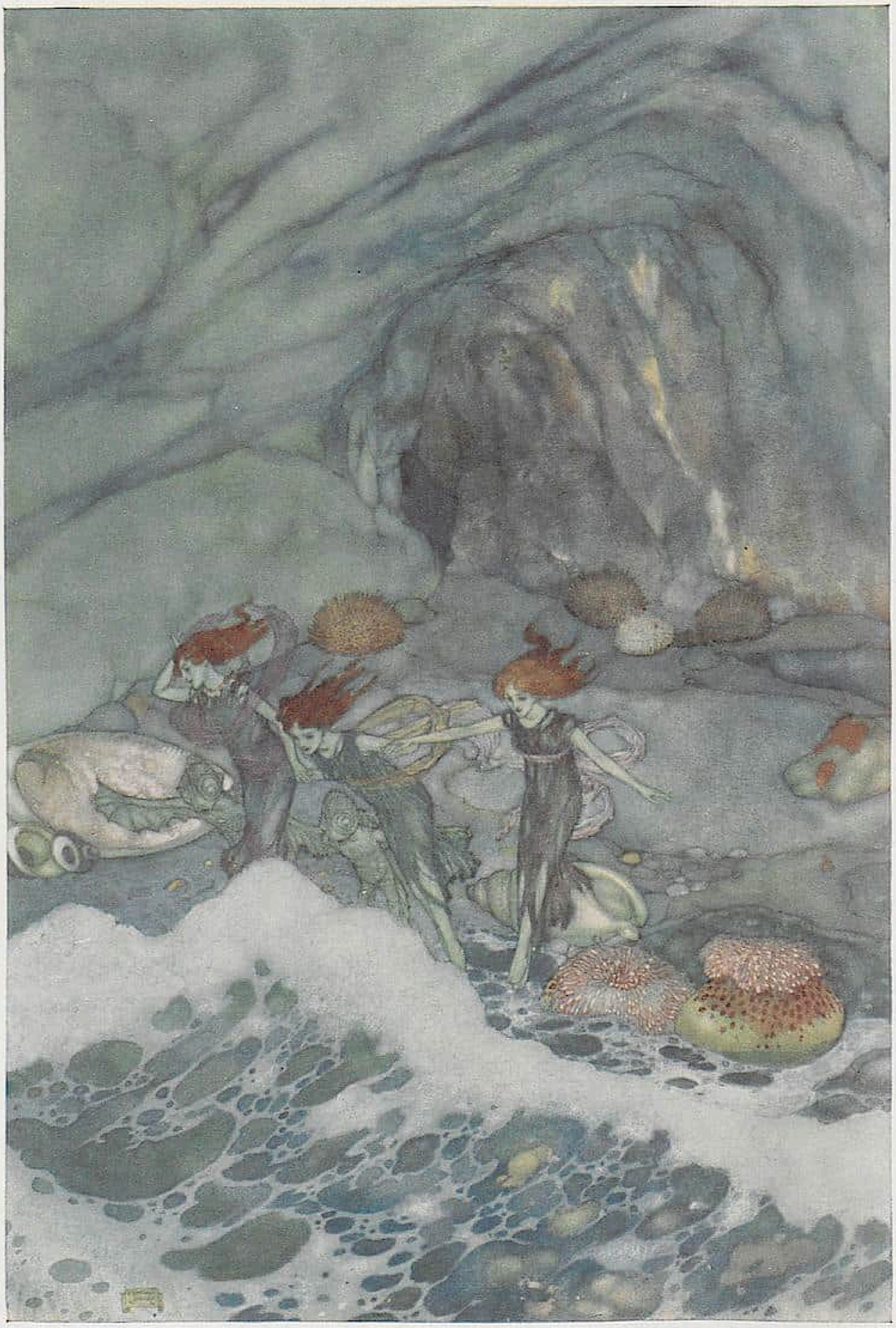
*) Erscheint soeben in einer von Prof. Rudolf Fischer, Innsbruck, besorgten deutschen Ausgabe mit 40 farbigen Bildern bei F. Bruckmann A. G., München. Subskriptionspreis in Pergamentband 32 M, in Japan 28 M. 25 numerierte Vorzugs-Exemplare auf Japan mit handgemaltem Titel und Initialen 100 M.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

E. DULAC — AUS ANDERSENS MÄRCHEN „DIE NACHTIGALL“

Verlag von Hodder & Stoughton, London

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



E. DULAC AUS SHAKESPEARES „STURM“, AKT V, SZENE 1

Verlag von F. Bruckmann A.G., München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

E. DULAC AUS „RITTER BLAUBART"

Verlag von Hodder & Stoughton, London

AUS BRIEFEN VON KARL STAUFFER-BERN*)

„Weil Dein Werk in der Zeit stillsteht, mußt Du anders zu Werke gehen als die Natur, deren Erscheinung sich in der Zeit verändert, und weil Du nicht die Wirklichkeit selbst, sondern nur den Schein derselben, also nur einen Teil ihrer Daseinsäußerung gibst, mußt Du, weil andere Darstellungsmittel nicht vorhanden, Deine Figuren nicht reden, nicht handeln können, um so sorgfältiger suchen, diesem Mangel durch eine möglichst vollkommene Darstellung dessen, was durch das Auge auf unser Sentiment wirkt, nachzuhelfen, resp. ihn vergessen zu machen. Dieses möglichst zu Rate halten alles dessen, was sich im Raum

*) Aus Otto Brahm, Karl Stauffer-Bern, Sein Leben. Seine Briefe. Seine Gedichte. Leipzig, G. F. Göschen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

E. DULAC AUS „RITTER BLAUBART“

Verlag von Hodder & Stoughton, London

abspielt, weil sich die Kunstwerke in der Zeit nicht verändern, möchte ich das Idealisieren nennen.

*

Ich halte es einfach für selbstverständlich, daß jemand, der das Prädikat eines guten Malers für sich in Anspruch nimmt, das Handwerk los hat, daß er mit andern Worten auf eine gesunde Weise ein Stück Natur abmalen kann, es ist das eine conditio sine qua non, aber da fängt die Kunst erst an, dann kommt das Stadium, wo man mit dem was man gelernt hat, was anfangen soll, das ist die zweite und größere Aufgabe des Künstlers. Immer wieder kam mir Dürer in den Sinn: „Gehe nicht von der Natur in deinem Gutdünken,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

daß du wollest meinen, das besser von dir selbst zu wissen“, d. h. mach daß du was Tüchtiges lernst, — „Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur und wer sie heraus kann reißen, das hat sie“.

*

„Nichts interessiert mich mehr, als die Antike, die Sachen sprechen zu mir, wie noch nie etwas, und wenn ich sage, daß ich förmlich schwelge, so ist es nicht übertrieben. Wundern tut es mich, daß so viele Leute von großem Talent wie Thorwaldsen und Konsorten in der Antike einfach den Kanon sahen und nachzuahmen suchten. Der Wert liegt nicht in der besonderen Form, nicht in eigentümlichen Längen- und Breitenverhältnissen, Maßen, graden Nasen und was der Sachen mehr sind, die diese Leute glücklich zur toten Formel herunterschraubten. Nein, sondern in dem famosen Erfassen der jeweiligen Figur als Organismus, als lebendiges abgerundetes Ganze. Ob der Mensch acht oder fünf Kopflängen hat, ist nach meiner Ansicht so Wurst als etwas, sobald der Künstler durch den Ernst und die Logik, mit der er seine Figur bildet, in mir eine Stimmung hervorbringen kann und mich überzeugt. Der Geist, aus dem die antiken Kunstwerke hervorgegangen, ist das Lebendige, die stimmungsvolle Beobachtung der Natur, die immer auf das Wesentliche ausgeht, nicht die Maaße und Proportionen. Und da muß die Sache angepackt werden. Nicht Imitation, sondern gemäß des verschiedenen Zeitalters verschiedene Arbeit, aber in gleich künstlerischem Sinn. Wie schade, daß Goethe in Italien nicht in bessere Hände geraten, der wäre wohl im Stande gewesen, die Sache ganz zu erschöpfen und endgiltig festzustellen, auch für Plastik speziell. Beinahe hat er es getan — wenigstens im allgemeinen.“

*

„Es ist wohl im „Vermächtnis“ auch ein klein bischen von der Pose, woran einzelne Figuren auf Feuerbachs besten Bildern leiden — z. B. die drei schönen Römerinnen auf der Pietà in München (bei Schack), welche vielmehr an ihre süßen Mäulchen denken als an den Schmerz einer Mutter, der man den Sohn zu Schanden gepeitscht und ans Kreuz genagelt. Wenn ich von Feuerbach dies sage, so brauche ich wohl nicht zu erinnern, daß ich ihn für einen der großen Künstler des Jahrhunderts halte und meine Bemerkungen unter dieser Voraussetzung zu verstehen sind. Seine Werke aber haben eine gewisse bewußte Classicität und zwar oft auf Kosten wahrer, unmittelbarer Empfindung, so daß die Figuren nicht immer präcis und kräftig das ausdrücken, was sie sollen, beinahe wie wenn sie sich vor dem zuschauenden Publikum genierten, ihren Gefühlen freien Lauf zu lassen aus Angst, sich zu prostituieren. Male, bildhaure, baue etc. immer so wie Du denkst resp. empfindest, denn nur Deine Empfindung, welche Du in das tote Material hineinlegst, macht das Kunstwerk aus, welches eigentlich nur das Medium ist, um Dein Empfinden Anderen zu vermitteln. Also was nicht drin ist, kommt nicht heraus, es wachsen keine Feigen an den Dornen. Die Persönlichkeit allein spricht im Kunstwerk — je nach ihrer Qualität bildet sich die große Scala von Erzeugnissen, vom kindischen, dilettantischen Versuch an gerechnet bis zum Werk des Genius. Auf diese Erklärung paßt wohl alles, was „Kunstwerk“ gescholten wird, und folgt daraus etwa dies: Bilde Dich, Deine Empfindung, Gesinnung so, daß es sich lohnt, sie Anderen mitzuteilen, und mache Dich zum Herrn des Apparats, dessen Du bedarfst, um das Werk nicht nur zu träumen, sondern zu schaffen, so daß Andere verstehen können, was du meinst resp. im Stande sind Dir nachzuempfinden.“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RUDOLF ALT DÜRNSTEIN

RUDOLF ALT

28. August 1812 — 12. März 1905

Von Arthur Rössler

Das gewisse „österreichische Schicksal", das Rudolf Alt ebenso verhängt war wie vielen seiner großen Landsmänner, hatte es verhindert, daß ihm Erfolg, Ehren und Ruhm schon frühzeitig, wie dies seiner künstlerischen Bedeutung gemäß gewesen wäre, zuteil wurden. Die Gabe, sich und seine Produktion erfolgreich zu inszenieren, war ihm versagt; aber er trauerte diesem Mangel nicht nach. Für das lange Ausbleiben des Ruhmes und der mit ihm meistens verbundenen materiellen Ernte, entschädigte ihn das Gefühl der Befriedigung, das ihm das Schaffen, das ihm seine Kunst bot. Zeitweilig aufsteigende Verbitterung bekämpfte er mit seinem eingeborenen Humor, seiner dritten Göttergabe. Die beiden andern Göttergaben waren Schaffenskraft und Lebenskraft. Er wußte sich bis in sein tizianisches Alter den genialen Vorläufergeist und Mut, die stupende Meisterschaft des Handwerklichen und die zähe Geduld des unvergrämelten Zuwartens zu bewahren, und gelangte so schließlich als Siebzig-, Achtzig- und Neunzigjähriger aus dem drückenden Dunkel, in das just in Oesterreich besonders oft die Mittelmäßigen das Genie und Talent gerne zurückdrängen, zu internationaler Geltung und Würdigung. Den plötzlich über ihn hereinbrechenden, kaum mehr entbehrten Ruhm, mit all seinen Begleiterscheinungen, nahm er im Bewußtsein seiner künstlerischen Größe mit philosophischer Gelassenheit entgegen.

Rudolf Alt wurde als Sohn des aus Frankfurt a. M. in Wien eingewanderten Malers Jakob Alt am 28. August 1812 geboren. Nachdem er die dreiklassige Normalschule besucht und unter seines Vaters Leitung gezeichnet hatte, ließ er sich in die Akademie der bildenden Künste zu St. Anna in Wien aufnehmen. Hier unterwies ihn Prof. Gselhofer im Figurenzeichnen, Prof. Mösmer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RUDOLF ALT DER BRÜCKENTURM AUF DER KLEINSEITE IN PRAG

in der Landschaftsmalerei. Er blieb jedoch nicht lange Kunstakademiker, sondern trat in seines vielbeschäftigten Vaters Werkstatt als Gehilfe ein.

Von seinen dreiundneunzig Lebensjahren hat Rudolf Alt achtzig in unermüdlicher täglicher Arbeit verbracht. Es schwindelt einem, wenn man bedenkt, welche schier unübersehbare Menge großer und kleiner Bilder, kleinerer und winzigster Zeichnungen der Künstler in dieser, drei Menschengenerationen einschließenden Zeit schuf. Aber weniger diese ungeheuere Arbeitsleistung ist es, was imponiert, als der Umstand, daß sie ihm Lust war, höchste Lust, nicht Zwang, nicht Qual und Mühsal. Was Rudolf Alt alles geschaffen hat, kann man unmöglich aufzählen, selbst in katalogmäßigen Schlagworten würde es noch eine fast endlose Liste ergeben. Um die Zahl seiner bildmäßigen Malereien befragt, antwortete er achselhebend: „Wie viel Bilder ich in meinem Leben malte? Es wird wohl in die Tausende gehen. So an

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

dreitausend sinds sicherlich. Vielleicht noch mehr. Ich weiß gar nicht, wo sie alle hingerieten. Ich habe nie Buch geführt. Dazu hatte ich keine Zeit, mußte immerzu arbeiten.“ Staunend steht man vor dem Phänomen solcher Arbeitskraft, der riesenhaften Kraft, die einen schier unermeßlichen Stoff künstlerisch zu bewältigen vermochte. Die Leichtigkeit des Hervorbringens und die Fülle des Hervorgebrachten verführte dazu, seine Malerei als etwas lediglich Handwerkmäßiges zu werten. Seine Produktivität war eben etwas noch nie Dagewesenes, das die irrige Annahme aufkommen ließ, daß man es hierbei unmöglich mit „großer Kunst“ zu tun haben könne. Später bekehrte man sich freilich zu einer „höheren“ Auffassung; bis es aber dazu kam, floß viel Wasser donauabwärts dem Meere zu.

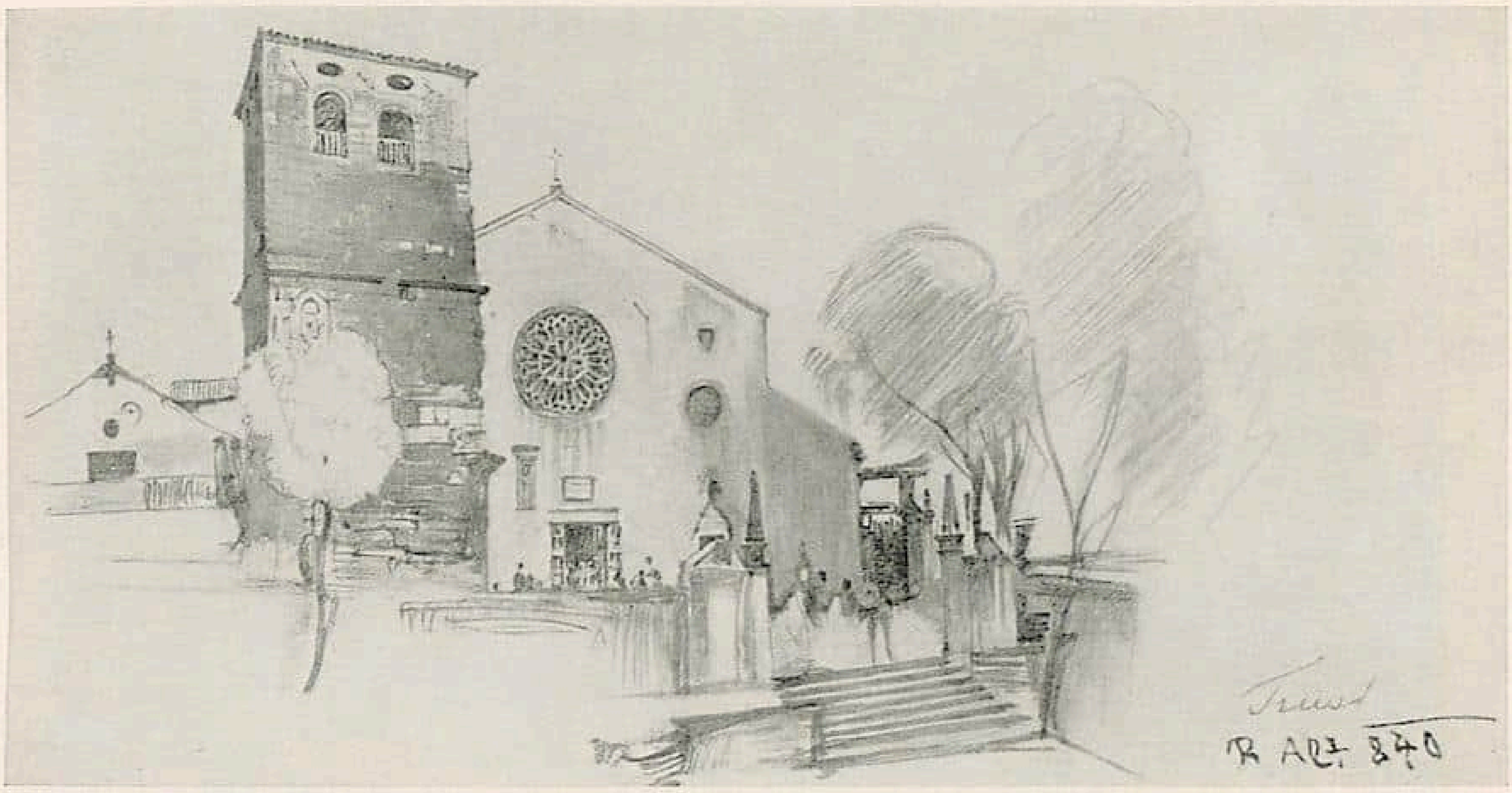
Uns Heutigen ist die lange Jahre im Schwang gewesene, unkünstlerisch nur „gegenständliche“ Wertung seiner Arbeiten fast unverständlich, denn uns überkommt beim Beschauen seiner schönen Arbeiten eine ungewöhnliche Ergriffenheit. Es ist nicht bloß das ästhetische Lustgefühl, das in uns jedes kunstgelungene Werk auslöst; es ist auch nicht die Bewunderung, die wir unter Umständen für die kalte Sicherheit des gewandten Technikers empfinden — denn Alt stand den Dingen der Natur und der Kunst nicht mit der eitlen Ueberhebung des Virtuosen gegenüber —, es ist vielmehr das warme Gefühl der Liebe, aus dem heraus ihm jedes Bild erwuchs, was uns vor seinen Arbeiten rührend und beseligend ergreift.

Rudolf Alt hat nie eine erträumte oder in der Phantasie erschaute Landschaft, nie ein imaginäres Porträt und nur selten ein noch nicht existierendes Gebilde gemalt. Ihm dünkte die Wirklichkeit wundervoll genug. Nie wurde ihm die Welt zum panischen Schrecken, nur ein großes Staunen über das Dasein und seine vielfältigen Erscheinungen ist mitunter in seinen Arbeiten merkbar.

Er kam von der Graphik her, der Lithographie, aber es war ihm seit jeher vorwiegend um die Farbe zu tun. Sein erster Aufenthalt in Italien hatte ihn völlig farbentrunken gemacht und zur Malerei in Oel angeregt. Er hatte damals gehofft, durch dieses technische Ausdrucksmittel jene leuchtende Tiefe der Farbe zu erreichen, die ihm das bläßliche, vom Vater erlernte Aquarell nicht ermöglichte. Kristallklar, leuchtend in der Farbe, aber etwas schwer im Gesamtton sind die meisten seiner Oelgemälde. Trotzdem finden wir ihresgleichen nicht allzu oft in der zeitgenössischen Oelmalerei. Das Aeußerste an Farbenleuchtkraft erreichte Alt jedoch merkwürdigerweise in der schwierigen Technik des Aquarells. Er selbst behauptete, das Aquarellmalen an den Interieurs gelernt zu haben, die er im Auftrage österreichischer Aristokraten zu malen hatte. Und tatsächlich erreichte er mit Wasserfarben eine geradezu üppig turbulente Farbenpracht. Später, als die Maler sich mühten, das klare und kühle oder atmosphärisch dunstige und heiße Licht im Bilde zur Darstellung zu bringen, hatte er derlei auch schon gemalt gehabt.

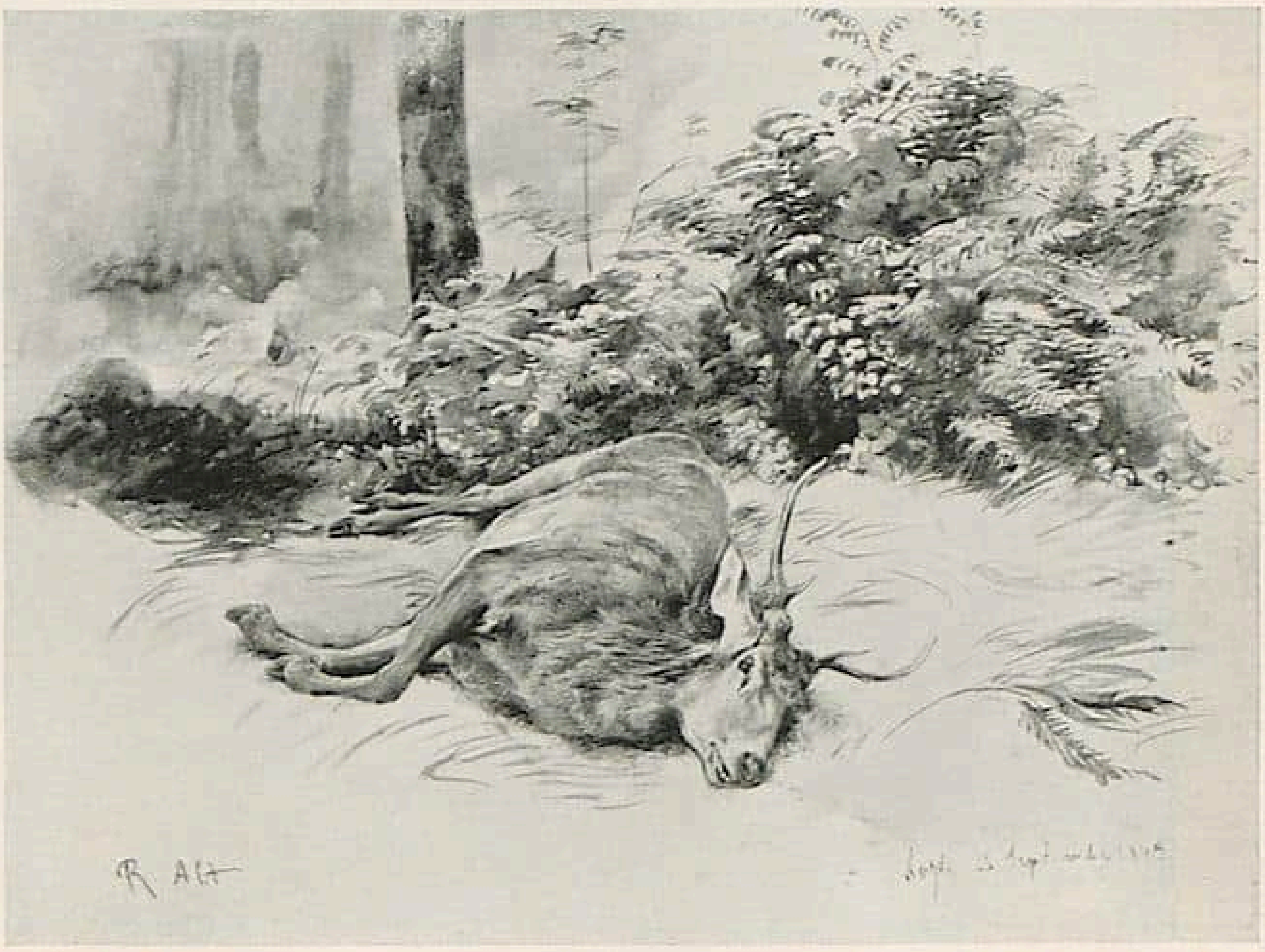
RUDOLF ALT — BAUMSTUDIE AUS DEM PRATER

SM
b Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



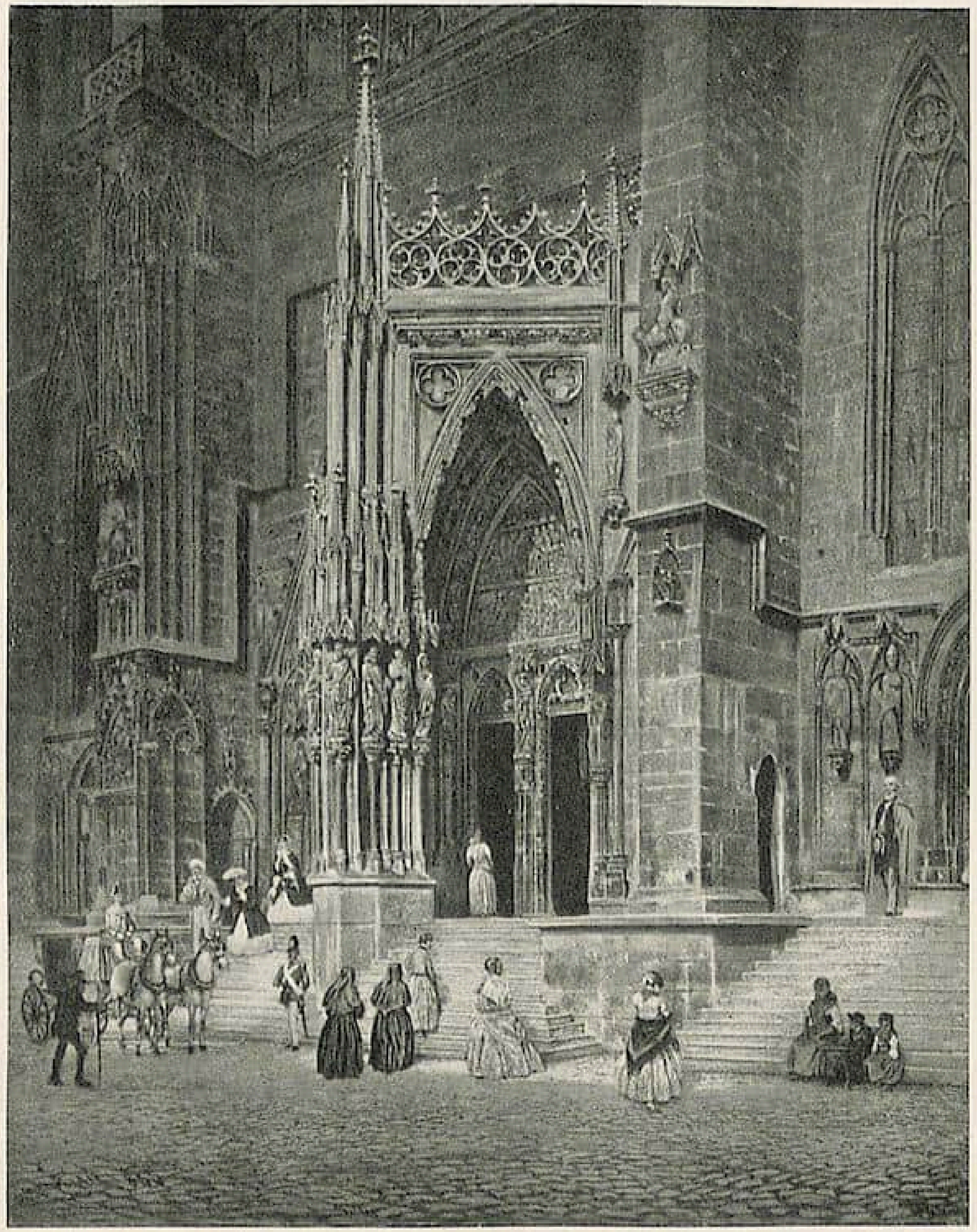
RUDOLF ALT — DIE DOMKIRCHE S. GIUSTO IN TRIEST

Er war zeitlebens ein feiner Witterer und bemächtigte sich immer vor anderen der noch gleichsam in der Luft schwebenden Neuheiten ästhetischer und technischer Art. Die zitterig gewordene Altershand vermittelte ihm zu guter Letzt gar noch die neueste Neuheit — den Pointillismus. Ohne es beabsichtigt zu haben, wurde er zum wirkungsvollsten Argument für Signacs Philosophie und ästhetisch-technische Theorie des Pointillismus. Alt war eben immer voran. Da war es nicht weiter verwunderlich, daß er sich noch als Achtzigjähriger an die Spitze der damals Jüngsten stellte, an die Spitze der Wiener Secession, und zwischen den Jungen als einer der Jungfrischesten wirkte. Richard Muther, der die Unterlassungssünde beging, in seiner dreibändigen Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts, die doch so vieler mittlerer und kleiner Maler Werk über Gebühr ausführlich beschreibt, Rudolf Alt zu übergehen, mußte, als er Bilder von Alt in einer Ausstellung der Wiener Secession sah, überwältigt gestehen: „Man steht sprachlos vor den Arbeiten Alts. Wahrlich, dieser Dreiundneunzigjährige wird immer jünger. Ich kenne keine Bilder von Alt, die so groß gesehen sind und dermaßen die Expression pour l'ensemble erreichen.“ Mit der gleichen staunenden Bewunderung standen auch andere Kunst-

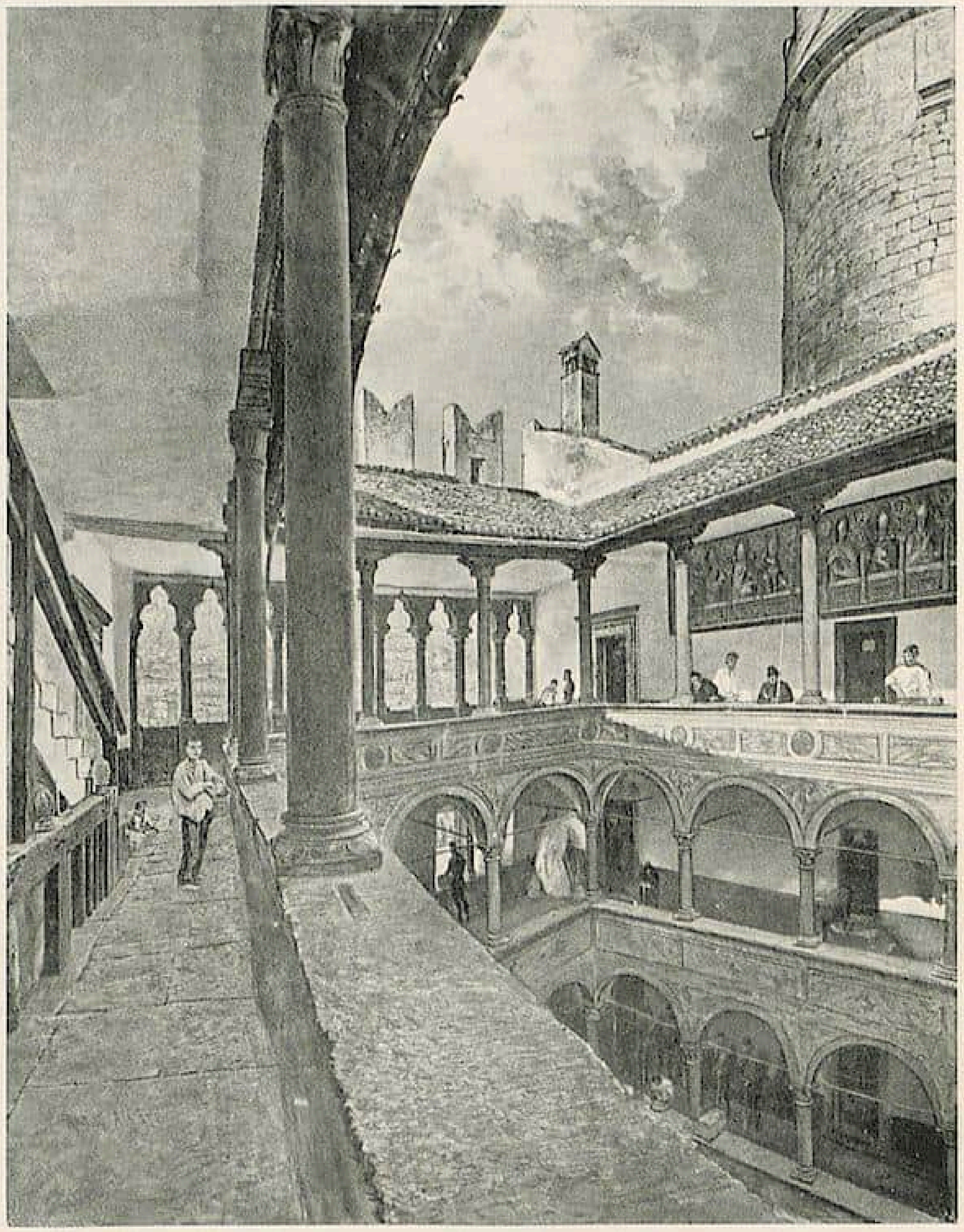


RUDOLF ALT — VERENDETER HIRSCH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RUDOLF ALT — PORTAL DES DOMES IN REGENSBURG



RUDOLF ALT — HOF IM KASTELL IN TRIENT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RUDOLF ALT — DER NEPTUNBRUNNEN AM DOMPLATZ IN TRIENT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

kritiker vor Alts Altersleistungen, vor seiner unerhörten Frische, vor seinem Riesenfleiß. In seinem Fleiß wähnten sie das Geheimnis seiner ewigen Jugend, seiner künstlerischen Wirkung gelüftet zu haben. Weil Rudolf Alt sich niemals auf die faule Haut legte, nie mit dem Erreichten zufrieden war, immer noch etwas anderes, Höheres wollte, darum konnte er nicht wirklich alt werden, mußte er immer jung bleiben, schrieb damals einer. Worin aber wieder das Geheimnis dieser andauernden Frische, dieser innerlichen Möglichkeit zum Riesenfleiß lag, das sagte der Kritiker nicht: in der unversieglichen Naturandacht, aus der Alt immer wieder neue Schaffenslust schöpfte. Ein anderer Antäus, gewann er aus jeder Berührung mit der Erde, die ihm liebste Heimat war, neue Kraft.

RUDOLF ALT BILDNIS

Er war eine große Natur, ausgestattet mit einem groß gearteten und harmonisch gestimmten Wesen. Speidel sagte von ihm, daß er in seiner Art so bedeutend dastehe, daß ihm keiner der Jüngeren auch nur an die Schulter reiche. Diese Erkenntnis vermittelt nun jenen, die des Künstlers Werk nicht aus dem Studium der Originale kennen, das schöne typographische Denkmal, das ihm einstweilen von der zur Anerkennung seiner Bedeutung geneigteren vaterländischen Nachwelt errichtet wurde.*) Bald nach dem Tode Alts faßte das K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht den Entschluß, durch Herausgabe einer illustrierten Monographie die Erinnerung an den Wiener Groß- und Altmeister der Malerei dauernd wachzuhalten. Mit der Abfassung des Textes und der Sichtung des künstlerischen und biographischen Materials wurde Ludwig Hevesi, ein genauer Kenner der Entwicklung der Kunst in Oesterreich, beauftragt. In den Familienpapieren, die des Meisters Tochter, Fräulein Louise von Alt, zur Verfügung stellte, fanden sich neben dem Fragment einer Selbstbiographie zahlreiche an Familienmitglieder gerichtete Reisebriefe des Künstlers von biographischem und künstlerischem Interesse, denen aus diesem Grunde im Texte viel Platz eingeräumt wurde. Es war verlockend, das Bildnis des Meisters gleichsam aus seinen eigenen Farbtöpfen zu malen, und das Experiment gelang. Der Text ist keine der üblichen Wald- und Wiesenbiographien, sondern ein durchgebildetes Stück angewandter Wortkunst mit den Themen: Lebensjahre, Wanderjahre, R. Alt und Wien, Reisebilder (aus der Heimat und dem Ausland), der Figurenmaler, der Interieurmaler, Entwicklung, Ausklang. Weil Hevesi starb, ehe sein Manuskript druckreif war, wurde der, den Lesern dieser Blätter wohlbekannte, nun auch verstorbene Karl M. Kuzmany mit der Aufgabe betraut, den Text für den Druck vorzubereiten. Der Redakteur hat sich ihr mit Kenntnis, Gewissenhaftigkeit und Geschmack unterzogen, und zwischen sonst fragmentarischen Abschnitten die unmerklich lückenfüllende Verbindung hergestellt. Besondere Sorgfalt wurde der bildlichen Ausstattung des monumentalen Werkes gewidmet. Aus über tausend Werken des Meisters, aus öffentlichen Sammlungen und Privatbesitz, wurden 161 zur Reproduktion gewählt und die

*) Rudolf Alt. Sein Leben und sein Werk. Herausgegeben vom K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht. Text von Ludwig Hevesi, nach dem hinterlassenen Manuskript für den Druck vorbereitet durch Karl M. Kuzmany. Mit 61 Tafeln und 100 Textbildern. M. 172.—. Wien 1911. Verlag von Artaria & Co.

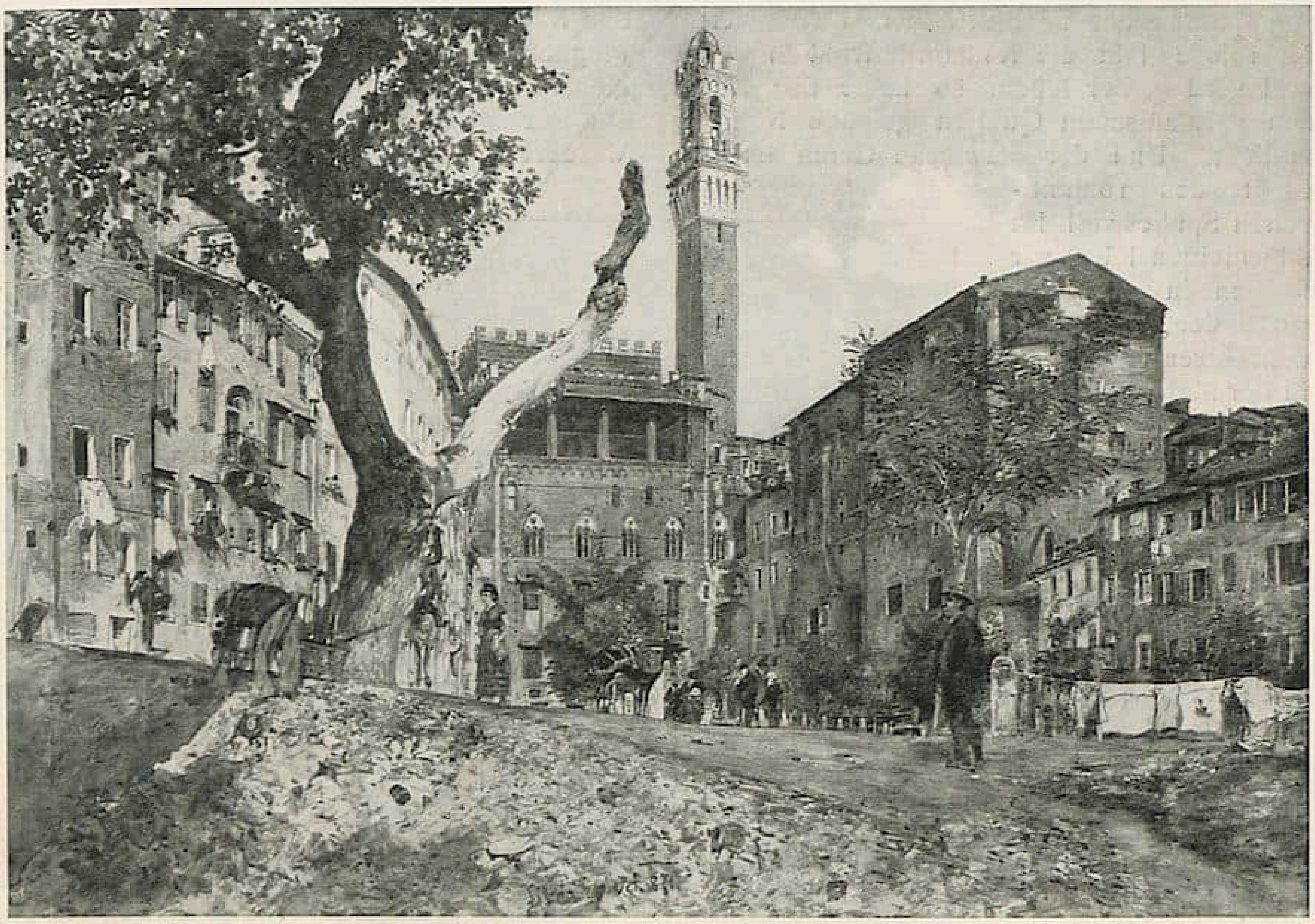
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Herstellung der Reproduktionen an technisch-artistische Anstalten vergeben, die jede in ihrer Spezialität das Beste leisten. Namentlich auf die farbigen Reproduktionen wurde besonderer Wert gelegt, und tatsächlich ermöglichte die hoch entwickelte Technik unserer Zeit die faksimilegetreue farbige Erscheinung der Originale.

„Wenn man den Mann vorher nur stückweise sah, so steht er nun in voller Gestalt vor uns.“ Und wir erkennen, daß es die Gestalt eines Großen ist. Innerhalb der Zeit seiner Lebensdauer vollzogen sich die gewaltigsten Umwälzungen, welche die Malerei erfahren hat, und eine lange Reihe von großen Meistern seiner Kunst sah Rudolf Alt beginnen, versuchen, werden, wachsen und vollenden oder scheitern. Er war der Zeitgenosse von Füger, Fendi und Daffinger, Waldmüller und Danhauser, Schwind und Rahl, Feuerbach und Makart, der Romantiker und der Nazarener gewesen. Im Klassizismus aufgewachsen, im überwuchernden Epigonentum ergraut, war er zuletzt werktätiger Kunstgefährte und Kampfgenosse Klimts. Sein Blick war stets nach vorwärts gerichtet, und als er, ein Achtzigjähriger, das Präsidium der Wiener Secession übernahm, geschah es, um seiner Ueberzeugung Ausdruck zu geben, daß er in den Bestrebungen der damals geächteten Moderne ein wirkungsvolles, ja vielleicht das einzige Mittel für eine gedeihliche Weiterentwicklung der Kunst erkenne.

* * *

Man hat seinen Namen neben den Namen Menzels gesetzt. Ja, man hat Alt mit Menzel verglichen und es für gut befunden, ihn den „österreichischen Menzel“ zu nennen. Ich glaube, man tut besser, ihn „den Alt“ zu nennen, weil Vergleiche nur unzulängliche Notbehelfe sind. Sicherlich war Alt kein geringerer Könner als Menzel; seine künstlerische Lebensleistung dürfte sogar als die feinere, kulturreifere zu werten sein. Doch wie dem auch immer sein mag, nebeneinander betrachtet, erweisen sich beide Meister als die größten Wirklichkeitsmaler des neunzehnten Jahrhunderts, jeder von ihnen unnachahmlich und unübertrefflich in dem, was sein Eigenstes ist.



RUDOLF ALT — AUS SIENA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

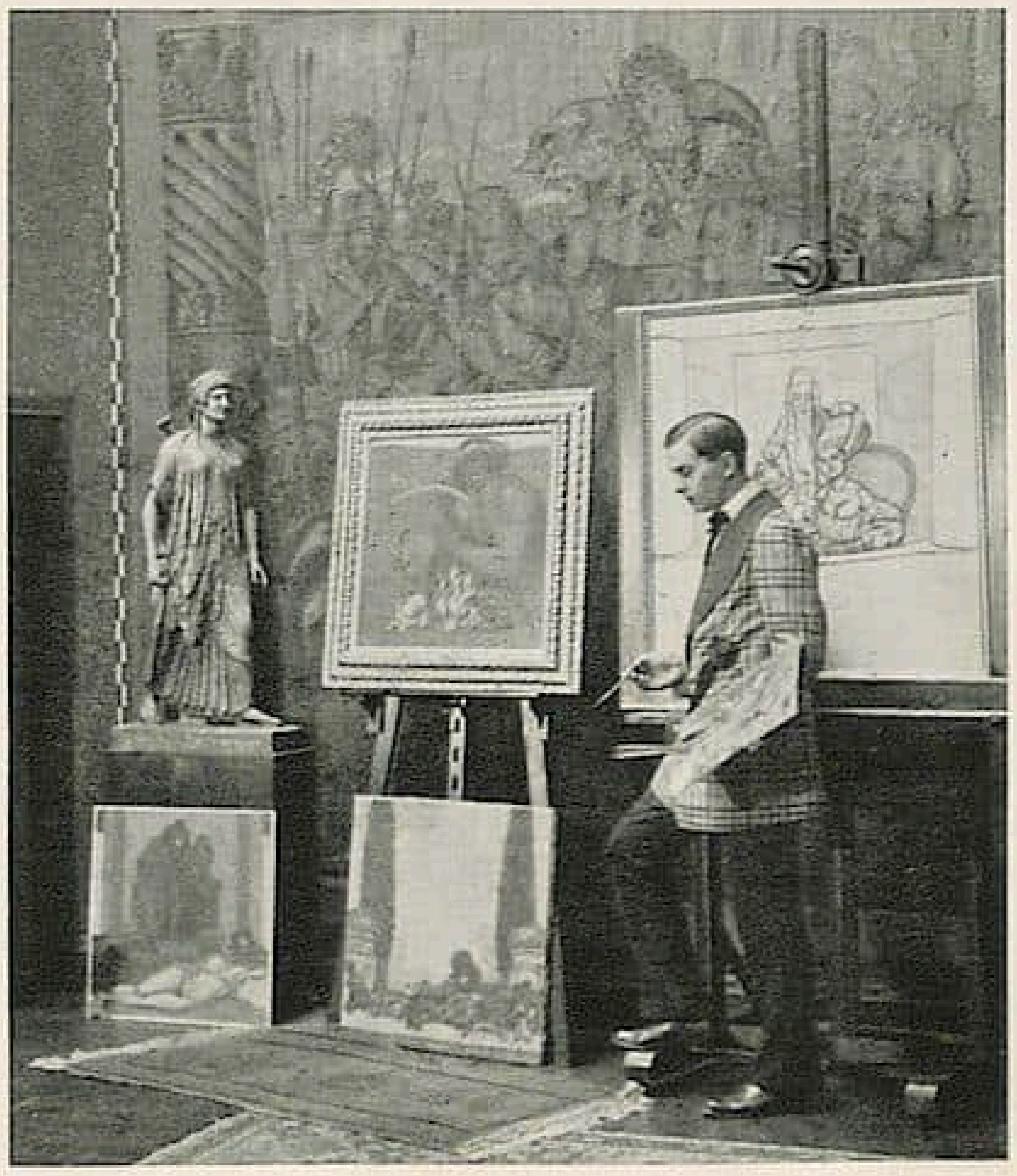
H. PELLAR RINGELTANZ

Mit Genehmigung der Modernen Galerie (H. Thannhauser), München

HANNS PELLAR

Von F. von Ostini

Eins zeigt sich immer wieder: Trotz aller Bannflüche, Todesurteile und höhnischen Nekrologe lebt die Romantik fröhlich weiter und wird weiter leben, so lange der Kunst aus germanischen Quellen geistige Nahrung zufließt. Und der slawische Osten ist erst recht des romantischen Spukes voll. Im allgemeinen leben wir freilich in einer Periode der Angst vor dem Gegenständlichen in der Malerei — eine natürliche Reaktion auf eine Zeit der Tyrannei des Stoffes, unter der die Kunst schwer gelitten hat. Aber man wird bald genug einsehen, daß auch die künstlerische Kraft an den Stoff gebunden ist, ganz so, wie die natürliche Energie; daß es sich nur darum handelt, jene Kraft in dem Medium sich betätigen zu lassen, in dem es die beste Arbeit leistet. Und das wird eben für viele immer wieder die Wunderwelt der Romantik sein, die Welt der weitesten Möglichkeiten an Formen und Farben. Um dieser Möglichkeiten willen hat sie einst auch ein Böcklin zu seiner Welt gemacht, er der Wiederentdecker der „farbigen Synthese" im Sinne der alten Malerei, er der soviel mehr ein klar, ja kühl denkender Gestalter als der träumende Schwärmer gewesen ist, als den ihn die Siebengescheiten hinstellen wollen. Dies Verhältnis zur romantischen Stoffwelt mag der Punkt sein, den Franz von Stuck mit dem Wesen Böcklins gemein hat und einer von Stucks Schülern, der Wiener Hanns Pellar, ist ihm auf seinen Wegen gefolgt.



H. PELLAR IM ATELIER

Pellar hat sich freilich seine eigene Provinz im romantischen Wunderlande entdeckt; daß er sich der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

H. PELLAR SUSANNA

Mit Genehmigung der „Jugend", München

Stuckschen Ausdrucksmittel bedient, ist an seinen Bildern aber leicht ersichtlich. Er liebt die gleiche dünne und saubere Temperatechnik, die es erlaubt, einzelne leuchtende Farben wie Edelsteine ins Bild einzusetzen, ein Rubinrot etwa, ein Smaragdgrün, oder ein Lasurblau; er hält immer fest an der Einheit von Bild und Rahmen, wie sie Stucks treffsicherer dekorativer Sinn entwickelt hat, nähert sein Format mit Vorliebe dem Quadrat, wie jener und zeigt sich namentlich in seiner festen, leicht stilisierenden und immer die Form betonenden Zeichnung als Schüler Stucks. Allerhand Faune und andere Elementargeister bevölkern auch seine romantische Domäne. Aber sie stammen nicht so direkt aus der klassischen Walpurgisnacht, wie die Kentauern und Faune Stucks, sondern mehr aus dem dämmerigen nordischen Märchenreich. Sie sind mehr spukhaft als mythologisch und tummeln sich in verzauberten Gärten der Rokokozeit in blauen Nächten und an schönen Tagen mit Reifrockdämchen und spindeldürren Kavalieren. Auch der Orient ist ein Gebiet, in das Pellar zur rechten Zeit seine Ausflüge unternimmt. Nicht der Orient der Orientmaler — der Orient Scheherezadens, farbenbunt und ein wenig schwül. Dieser ist, wie im

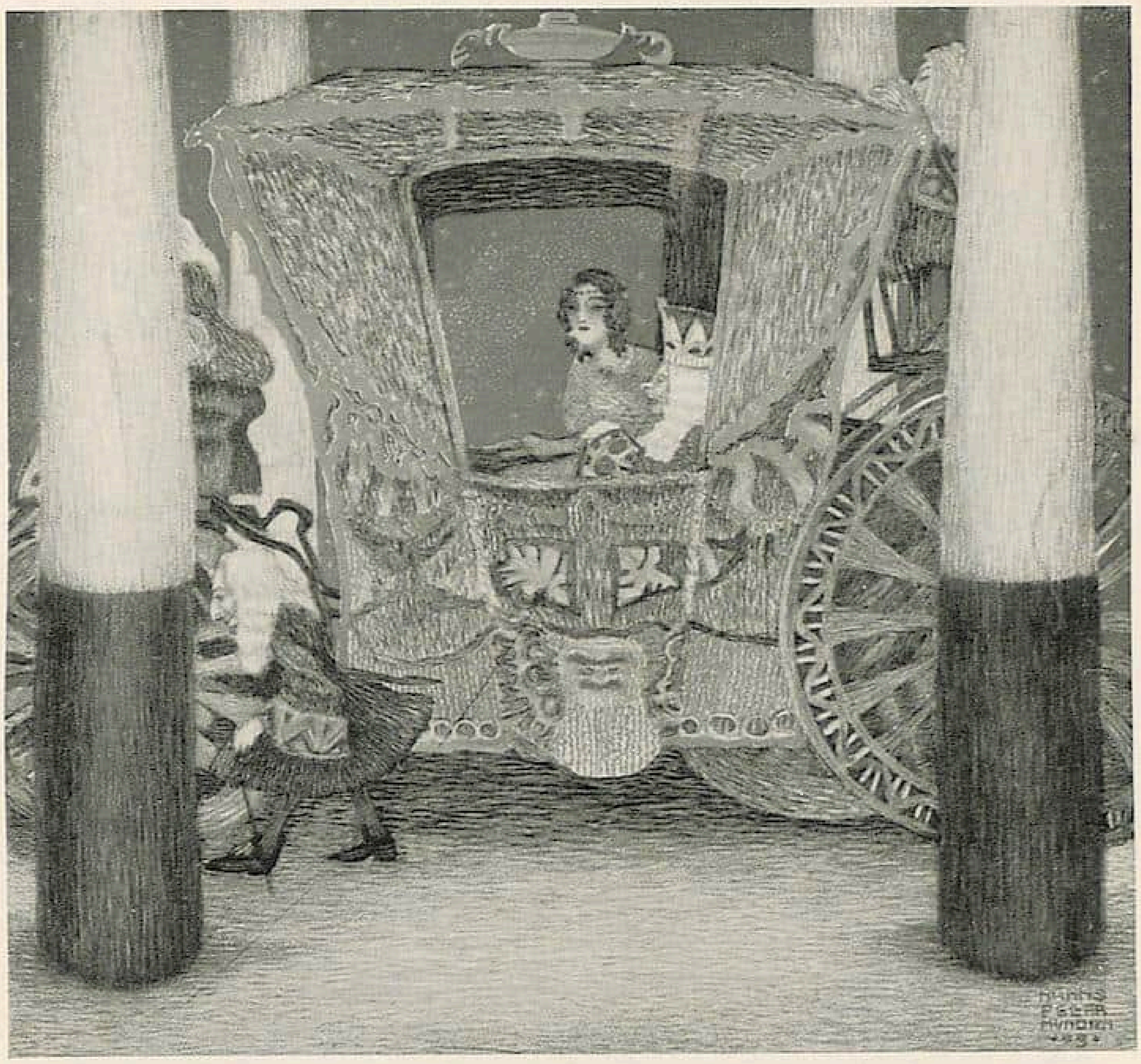
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Grunde Pellars ganze Kunst, in der dem Männlichen nur Episodenrollen übertragen sind, auf das Weib abgestimmt; eine vergnügte, vollsäftige Sinnlichkeit lebt überall. Und immer spürt man bei Pellar dessen unbegrenzte Lust am Fabulieren; er gibt zu raten, schildert den phantastischen Ausschnitt aus einer Geschichte, zu dem der Beschauer sich Anfang und Ende selber erfinden mag, erfindet Oertlichkeiten und Lebewesen, Architekturen, Gerätschaften und Gewänder mit einer oft staunenswerten Vorstellungskraft. Die Phantasie Pellars aber hat ihre Wurzeln im rein Malerischen — man würde ihm sehr unrecht tun, wenn man sie für eine „literarische", außerhalb der bildenden Kunst liegende Besonderheit ansehen würde. Gerade in der eigenartigen Färbung dieser seiner Vorstellungskraft liegt auch sein persönlichster Vorzug. Jene ist nicht nur nicht literarischer Art, sie ist auch nicht graphisch, formal, sie stammt aus der Wunderwelt der Farbe. Das zeigte der junge Künstler in seiner Erstlingsarbeit, die seinem Namen mit einem Schlage zu gutem Klange half, in der Folge der Märchenbilder vom „Kleinen König". Er gab die zunächst rein farbigen Improvisationen von Zwergen und Hexen, Prinzen und Prinzessinnen, Dinge, die nur bildmäßig, intuitiv gefaßt waren, anfangs kaum einen klarempfundenen Zusammenhang besaßen und nur geboren waren aus der hellen Freude am Schwelgen in Farben. Damals war der Stuckschüler in Pellar gar nicht zu erkennen. Er malte jene zwölf goldgehöhten Wasserfarbenbilder miniaturenhaft fein, aber in einer lockeren, strichelnden, fast pointillistisch zu nennenden Technik, vermied alle feste Kontur und alles Dagewesene in der Aeußerlichkeit der prickelnd fremdartigen Szenen. Man glaubte wohl so ungefähr die Krinolinegewänder und Hofröcke der späteren Barockzeit an seinen Märchenherrschaften zu sehen — in Wahrheit war jeder Schnitt und jedes Detail des Ausputzes ein Ding eigener Erfindung, entstanden aus einem Einfall, einem Bedürfnis des Koloristen. Eine Analyse dieser Farbenmärchen,

H. PELLAR FAVORITIN

Mit Genehmigung der Modernen Galerie (H. Thannhauser), München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



H. PELLAR AUS F. VON OSTINI: „DER KLEINE KÖNIG“
Verlag von Georg W. Dietrich, München

könnte der Künstler selbst noch über alle Zusammenhänge Aufschluß erteilen, gäbe wertvolle Beiträge zur „Kunstphilosophie des Unbewußten.“

Den Märchenbildern vom „Kleinen König“, die keine Illustrationen waren, sondern eine Phantasie in Farbe, zu der nachträglich nur eine zusammenfassende Fabel ersonnen werden mußte, folgten zunächst zahlreiche, meist kleinere Tafelbilder aus verwandtem Stoffgebiet. Die putzigen Zwerge aus dem „Kleinen König“ tauchten hier und dort wieder auf, Faune und Satyrn traten dazwischen und verkehrten in drolliger Selbstverständlichkeit in jenen verzauberten Gärten mit Damen und Herren vom Hofe. Pellar selbst hat eine Reihe dieser geheimnisvollen Rendezvousszenen als „Nächtliche Mysterien“ bezeichnet. Da drehen sich in seltsamen Nachtfesten auf dem Parkrasen Hofleute und ziegenfüßige Elementargeister bunt durcheinander im Reigen, dort führt ein Satyr ein paar lüsterne Dämchen samt ihren alten Gardedrachen „zum Liebestempel“, Faun und Menschenweib wandeln, musizieren, kosen zusammen im Parkdunkel zwischen hochaufgebauten, oft symmetrisch hingestellten, meist nur als ruhige, dunkelschattende Flächen behandelten Bäumen oder geschnittenen Hecken. Märchenblumen blühen, Märchenvögel flattern, Märchengewänder bauschen sich um die Schönen. Es ist nur Spuk des Rokoko, nicht wirkliche Rokokowelt, in die uns Pellar führt. Er wird nicht müde des Spiels im Variieren dieser phantastischen Toiletten, in denen er Elemente aus allen Jahrhunderten mischt, das Neueste ruhig neben altehrwürdige Dinge aus der Perückenzeit setzend. Dann geht er ganz unmerklich ins bizarr Moderne über, schildert schöne und mehr oder minder sündhafte Frauen, Blumen des Bösen in gleißender Pracht —, Kokotten, Nachtfalter, Libelle sind die Titel solcher Bilder. Ein andermal hat er die Sünde gemalt, wie eine neuzeitliche Paraphrase der „Sünde“ seines Meisters Stuck — nur ist die Paradiesschlange hier eine riesige schwarze

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

H. PELLAR TÄNZERIN

Mit Genehmigung der Modernen Galerie (H. Thannhauser), München

Pelzboa. Nicht immer haben diese Dinge aber erotischen Einschlag bei Pellar, nicht immer sind's Dämchen, oft auch Damen, die er schildert. Zu seinen wertvollsten Stücken gehören Idealporträts, wie der Weiße Pfau oder ein Damenbildnis in gelber Toilette, das erst in diesem Herbst 1912 entstanden ist. Diese pompösen Weiber sind keine Liebespriesterinnen, wie die Heldinnen der obengenannten Bilder, wenn auch ein unbestimmter, feinsinnlicher Reiz in ihren Augen Rätsel aufgibt.

Es kann recht wohl sein, daß Hanns Pellar das Frauenbildnis, das richtige Porträt meine ich, noch zu seinem „Hauptfach" macht. Bis jetzt hat er, außer zahlreichen, pikant und lustig aufgefaßten Pastellbildern seiner eigenen Gattin, solcher Porträte noch wenige gemalt. Er hätte aber bestimmt die besonderen Gaben, die für das Fach gehören, eine Eleganz von sehr persönlicher Note, das zeichnerische Können, den Sinn für die ganze Atmosphäre des Weiblichen. Das ewig reizvolle Problem, die Frau als Einheit mit dem Stil ihrer Toilette und ihrer Umwelt zu malen, würde er auf seine besondere Art lösen und die Art würde sicher graziös und nicht langweilig sein. Und er würde so ein für allemale vor der Gefahr geschützt werden, sich zum Spezialisten einer gefälligen und gangbaren Kunstgattung zu entwickeln. Diese Gefahr droht jedem, der wie er, sehr jung und ohne hartes Ringen durch eine relativ eng umschriebene Spezialität Erfolge hat. Und Erfolge hatte Pellar früh genug — als Zweiundzwanzigjähriger braucht er kaum mehr in der Sorge zu leben, seine Bilder könnten ihm liegen bleiben. Nicht, daß er übrigens seine Malerei ganz auf die erwähnten Dinge beschränkt hätte. Schon in der Reihe der hier gebotenen Reproduktionen seiner Bilder erzählen ein paar Sachen von größerer Vielseitigkeit, die derblustige „Su-

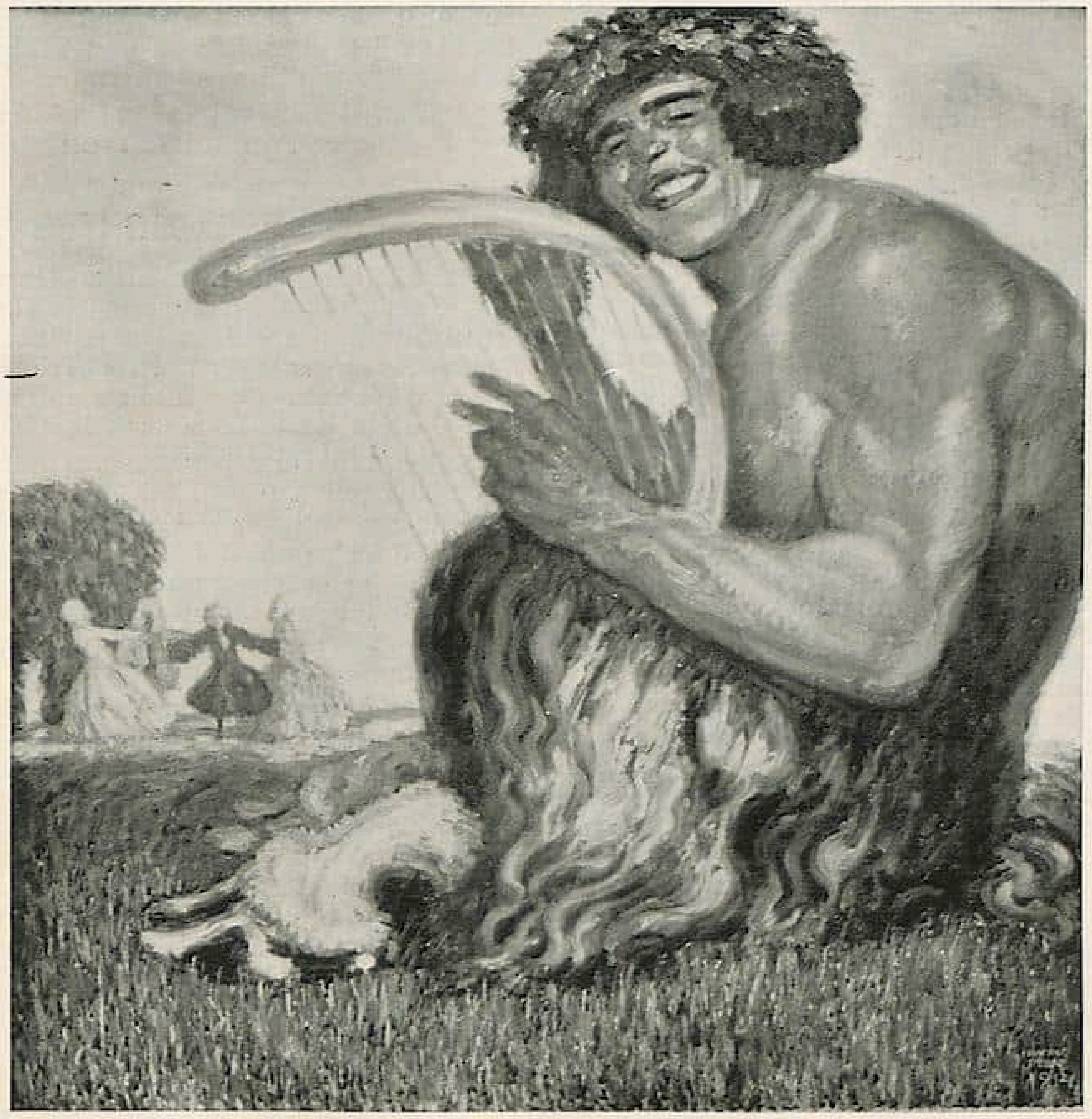
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

sanna", die eines seiner kraftvollsten Stücke von Malerei sein dürfte, die eigenartig bewegte, ägyptische Tänzerin, das Haremsidyll „Die Favoritin". Andere Phantasien aus dem Orient, wie ein paar sehr aparte Szenen vom Theater, sind mir im Gedächtnis, Sängerinnen oder Tänzerinnen auf der Bühne vor dunklen Vorhängen, ein paar groteske, symbolistische Dinge, wie „Der Kuppler" und anderes. Auch als Zeichner für den Simplizissimus und andere angesehene Blätter hatte sich Pellar schon früh betätigt. Er erinnerte in seinem Stil ein wenig an den bitteren Humor Pascins und zeigt auch da seinen besonderen technischen Geschmack.

Ueber Hanns Pellars Entwicklungsgang ist nicht sehr vieles zu erzählen: Er wurde im März 1886 in Wien geboren und zuerst für die militärische Laufbahn bestimmt. Da sich aber sein Talent sehr bald zeigte, ließ man ihn schon mit 15 Jahren in die Malschule der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt eintreten. Nach kurzem Besuch der Wiener Akademie siedelte er im Herbst 1906 in die Malschule Franz v. Stucks an der Münchner Kunstschule über, wo er, vom Meister nach jeder Richtung gefördert, zwei Jahre blieb. Seitdem ist er selbständig und vor zwei Jahren wurde er vom Großherzog von Hessen in die Darmstädter Künstlerkolonie zu Gaste geladen.

DIE XI. NATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DER SCHWEIZ IN NEUENBURG

Inmitten des allgemeinen Ringens um neue künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten, hat die Schweizer Kunst eine neue Blüte gezeitigt. Ueberragende Gestalter persönlichster Eigenart wiesen den Weg. Weniger superiore, doch solide Begabungen zweigten von ihnen ab zu individuellerer Betätigung, und das Gros der Durchschnittstalente und Kleinen schloß sich beiden aufs engste an. So konnte und mußte es kommen, daß durch das gesamte jüngere schweizerische Kunstschaffen ein mehr oder weniger einheitlicher, verwandter Zug geht. Fäden mannigfachster Art führen von einer Schule und Richtung zur andern, und selbst ein



H. PELLAR FAUN

Mit Genehmigung der Modernen Galerie (H. Thannhauser), München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Buri, Amiet, Boss und Cardinaux, so persönlich und unabhängig sie auch erscheinen mögen, können ihren gemeinsamen Ursprung nicht verleugnen.

Dieser elementarste Eindruck der Schweizer Malerei vor allem wird durch die Neuenburger Ausstellung nicht unwesentlich verstärkt. Der Einfluß Hodlers dominiert. Ein eminent tüchtiger Künstler wie ERNST WÜRTENBERGER, („Totenfeier", „Liebespaar"), ein Talent wie TRAUGOTT SENN („Vorfrühlingslandschaft"), die großzügige „Junge Mutter" des Aarauers ERNST BOLENS, die Landschaften BRACKS und Blütenbäume ALBERT SCHMIDS sind ihm verpflichtet. FRITZ BURGER in seiner neuen plastischen Art knüpft an ihn an; EDUARD STIEFEL („Aegeriseelandschaft") zollt ihm seinen Tribut, und selbst ein CUNO AMIET, in seiner unmotiviert roten, an Matisse anklingenden „Obsternte", verschmäht es nicht, von ihm zu lernen. Daneben machen sich Einflüsse Buris, Cardinaux' und Boß', und, — wie überall in der jüngsten Generation — auch solche Cézannes bemerkbar. Ihm haben vor allen die jungen Basler PAUL ALTHERR, PAUL BARTH, PAUL BURKHARDT, NUMA DONZÉ und HEINRICH MÜLLER u. a. Treue gelobt. Was ALEXANDRE BLANCHET, der im „Plage" eine so wundervolle Komposition geschaffen, und den feinsinnigen Neuenburger PAUL THÉOPHILE ROBERT, der nur noch Maurice St. Denis malt, bewog, ihrer bewährten Eigenart zugunsten einer fremden untreu zu werden, ist uns nicht recht verständlich. Eine ähnliche Wandlung zeigt übrigens auch ERNST GEIGER in seinen schönen, doch an Giovanni Giacometti anklingenden Waldkompositionen, und auch ein bereits gefestigter Künstler wie FRITZ OSSWALD fühlt sich plötzlich veranlaßt, einem Kollegen (Hodler) seine Referenz zu machen.

Durchaus eigne Wege gehen neben HODLER — der außer älteren kleinen Landschaften und Bildnissen feinsten Gepräges eine von monumentaler Wucht erfüllte Frauenfigur („Etude de l'Italienne") und einige wundervolle weibliche Bildnisse ausstellt, von denen die beiden in ganzer Figur: das diagonal gefaßte und das andere mit den überraschend dekorativ und malerisch wirkenden Dessins der Kleidung und des Teppichs, den Meister zum erstenmal als eleganten Damen-Porträtmaler vorführen —, in erster Linie BURI, dessen Sonderkabinett mit seinen 22 Gemälden: großflächigen Genrebildern, weniger persönlichen Landschaften und Stilleben, charaktervollen Bildnissen, eine Fülle leuchtendster, farbigster und urwüchsigster Eindrücke vermittelt, der meisterhafte VALLET, die begabten Berner Boss (mit einer Replik der in Dresden ausgestellten Steinhauergruppe) und CARDINAUX (mit einer höchst delikaten Arbeit: „Das Tulpenbeet"), der Neuenburger GUSTAVE JEANNERET, der in seinen großen sozialen Kompositionen „Solidarité" und „Egalité" den ägyptischen Parallelismus und Rhythmus — in modernem Gewande — wieder aufgreift und damit durchaus bemerkenswerte monumentale Wirkungen erzielt, und ALBERT WELTI, dessen von ihm selbst noch vollendete Kartons für den Ständeratssaal in Bern weniger durch geschlossene großzügige Komposition als durch mannigfaltiges Episodenwerk interessieren.

Sehr gut sind diesmal die *Schweizer im Ausland* vertreten; so F. OSSWALD, LEHMANN, WIELAND, MARXER, THOMANN, MARTHA STETTLER. Unter den Welschschweizern stechen VAUTIER, BOSSHARDT, DALLÈVES, HERMENJAT hervor. Nennt man noch einige persönlich geartete Deutschschweizer, WIDMER etwa, AFFELTRANGER, BURKHARD MANGOLD, einige *Graphiker* wie OTTO BAUMBERGER mit seinen merkwürdigen biblischen Lithographien, P. E. VIBERT u. a., längst bewährte *Bildhauer* vom Schlage der RODO VON NIEDERHÄUSERN, JAMES VIBERT, E. M. SANDOZ, CARL ALBRECHT ANGST, AUGUST HEER, HUGO SIEGWART, WALTER METTLER und HÜNERWADEL, den Medailleur und Plakettenkünstler HANS FREY in Basel, so ist der wertvollste Bestand des sogen. „Schweizerischen Salons" des Jahres 1912 namhaft gemacht. — Die Ankäufe in der Ausstellung haben die Summe von 100000 Franken bereits überschritten.

DR. S. MARKUS

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Die von den Tagesblättern schon vor einiger Zeit als bevorstehend angekündigten Aenderungen in der Leitung des Kaiser Friedrich-Museums sind nunmehr eingetreten. Geheimrat WILHELM BODE ist auf seinen Wunsch von seiner Stellung als erster Direktor des Kaiser Friedrich-Museums entbunden worden und behält nur noch die Generaldirektion bei. In seiner Stellung am Kaiser Friedrich-Museum erhält Bode zunächst keinen Nachfolger; das Museum wird in zwei Abteilungen aufgelöst, nämlich in die Gemäldegalerie und in die christlichen Skulpturen, deren Leitung zunächst in kommissarischer Weise Geheimrat Dr. MAX J. FRIEDLÄNDER und Professor Dr. KÖTSCHAU übertragen worden ist.

GESTORBEN: In Dresden im Alter von 53 Jahren der Maler PAUL MISSBACH.

VERMISCHTES

DRESDEN. Die Königliche Gemäldegalerie zu Dresden hat vor kurzem ein Hauptwerk KARL SCHUCHS, eines der umfangreichsten Stilleben des Malers, das er selbst „Die Trödelbude" getauft hatte, erworben. Das Bild stammt aus dem Besitze der Galerie Karl Haberstock in Berlin.

ESSEN. In der Ausstellung „Die Industrie in der bildenden Kunst" sind 101 Kunstwerke im Gesamtbetrag von 86929 Mark verkauft worden, darunter 20 Oelgemälde im Betrage von 47770 Mark, 6 plastische Arbeiten im Betrage von 29500 Mark, 9 Handzeichnungen im Betrage von 2535 Mark, 66 graphische Blätter, Radierungen, Holzschnitte, Lithographien usw. im Betrage von 7174 Mark.

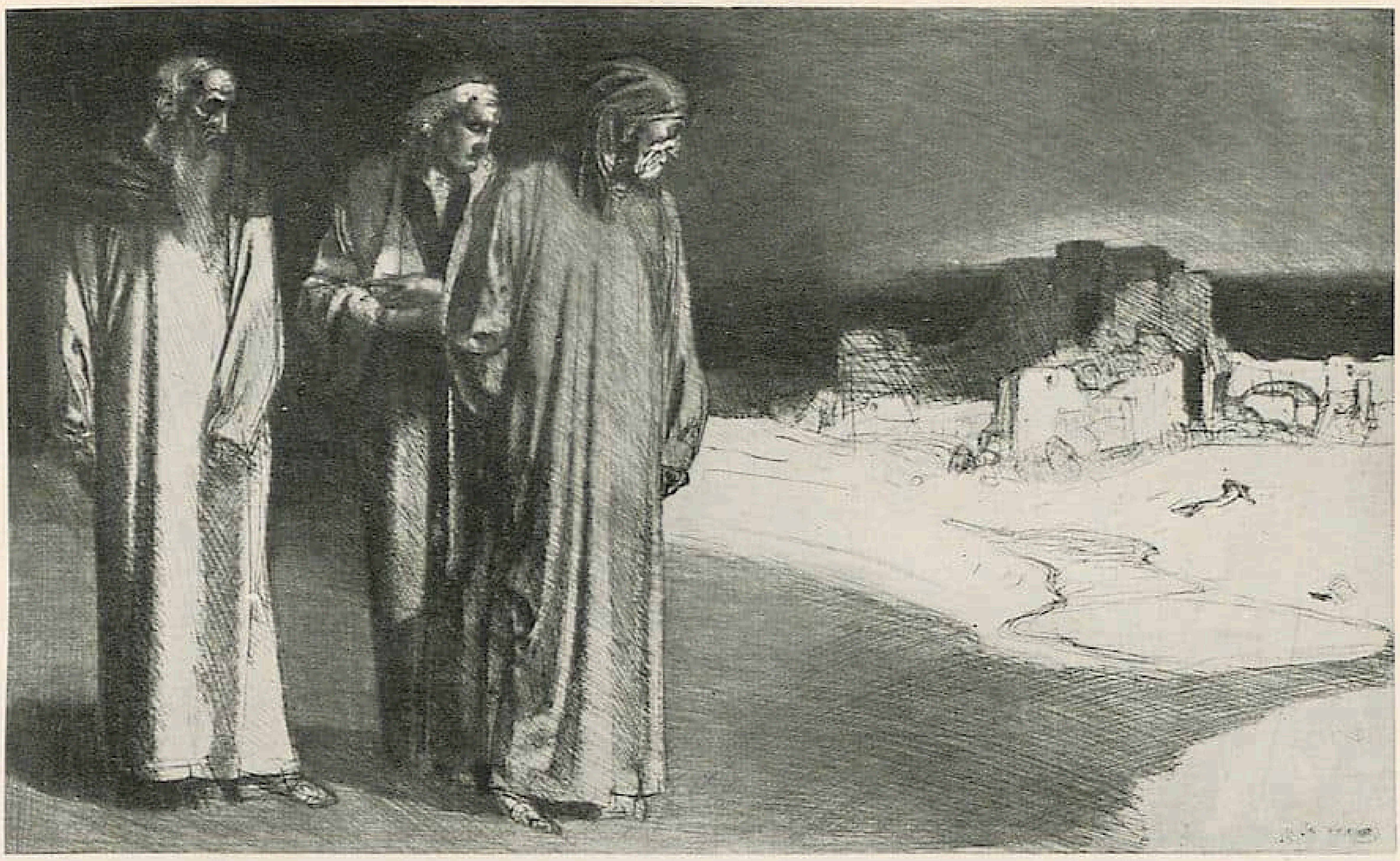
HANNOVER. In dem Vororte Limmer soll der Prediger Jobst Sackmann (1643—1718), der, ein niederdeutscher Abraham a Santa Clara, durch seine Predigten und eine große Anzahl lebendig gebliebener Anekdoten noch heute eine große Popularität besitzt, ein würdiges Denkmal erhalten. Das Monument, zu dem Prof. KARL GUNDELACH-Hannover den Entwurf geliefert hat, wird im Schatten der alten Kirche auf dem Friedhofe, wo der kernige niedersächsische Mann ruht, seinen Platz finden. PL.

ZÜRICH. Die Sammlung für das von der Zürcher Kunstgesellschaft projektierte Welti-Kabinett im Zürcher Kunsthaus hat bis zur Stunde eine Summe von über 18000 Franken ergeben. Dazu kommt ein Zuschuß von 10000 Franken, den die Stadt Zürich gewährt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RUDOLF JETTMAR AM WEGE (1910)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



R. JETTMAR UNHEIMLICHER ORT. RADIERUNG (1899)

RUDOLF JETTMAR

Von ARPAD WEIXLGÄRTNER

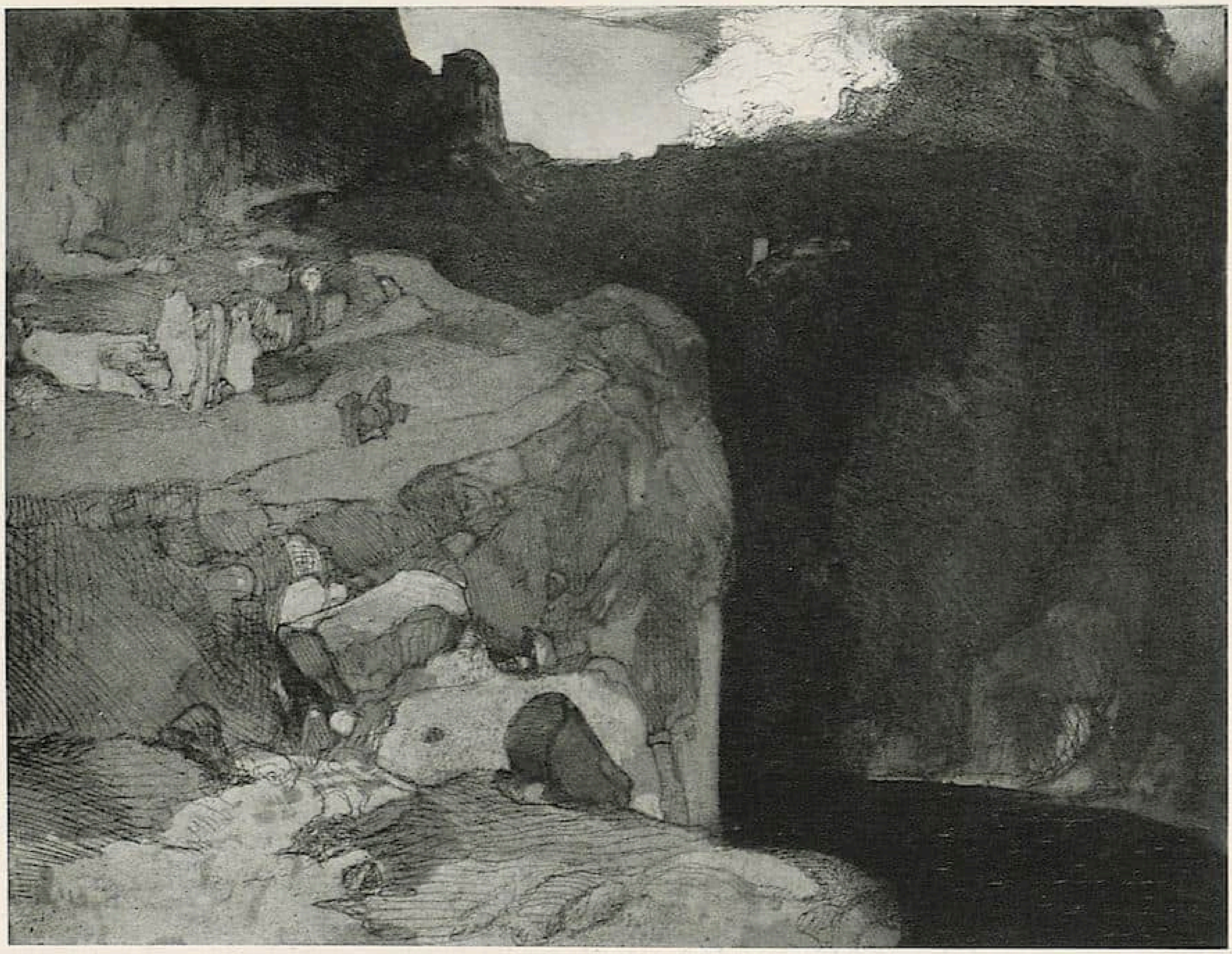
Unter den deutsch-österreichischen Malern unserer Tage gibt es nicht allzu viele, deren künstlerische Eigenart so mächtig wäre, daß sie auch außerhalb der schwarzgelben Grenzpfähle das Urteil der Kunstverständigen in Bann schlüge. Das möge nicht mißverstanden werden: an tüchtigen Malern, die auch der Anerkennung des Auslandes sicher sein dürfen, gebricht es Deutsch-Oesterreich natürlich nicht, bloß der originellen Persönlichkeiten, der kraftvollen Individualitäten, die die unverrückbaren Grundzüge liefern, aus denen sich die Nachwelt das Bild einer Epoche zusammenstellt, sind derzeit — wie übrigens auch anderswo — an der Donau nur wenige. Zu diesen wenigen gehört unstreitig RUDOLF JETTMAR.

Rascher und besser, als es Worte vermöchten, machen die beigegebenen datierten Abbildungen mit Jettmars Kunst vertraut. Sie mögen aber auch zur Kontrolle für den nachfolgenden Versuch dienen, das Wesentliche dieser Kunst herauszuheben und zusammenzufassen.

RUDOLF JETTMAR

An jeder künstlerischen Produktion ist sowohl die Phantasie als auch die Naturnachahmung beteiligt. Der eingefleischteste und folgerechteste Naturalist kann nicht völlig ohne die „seltsame Tochter Jovis“ auskommen und auch der scheinbar nur aus seiner eigenen Traumwelt heraus schaffende Künstler braucht die Natur als Grundlage. Jettmar aber ist zweifellos einer von denjenigen Künstlern, bei welchen die Einbildungskraft die Naturnachahmung weitaus überwiegt, er will und muß mehr Erfinder als Nachbildner sein. Unter den von ihm geschaffenen Gebilden steht wie in der Kunst der Antike und der Renaissance der Mensch im Vordergrund. Mächtige Gestalten sind es, denen sein Pinsel Leben verleiht, Junge und Alte, Männer, Weiber und

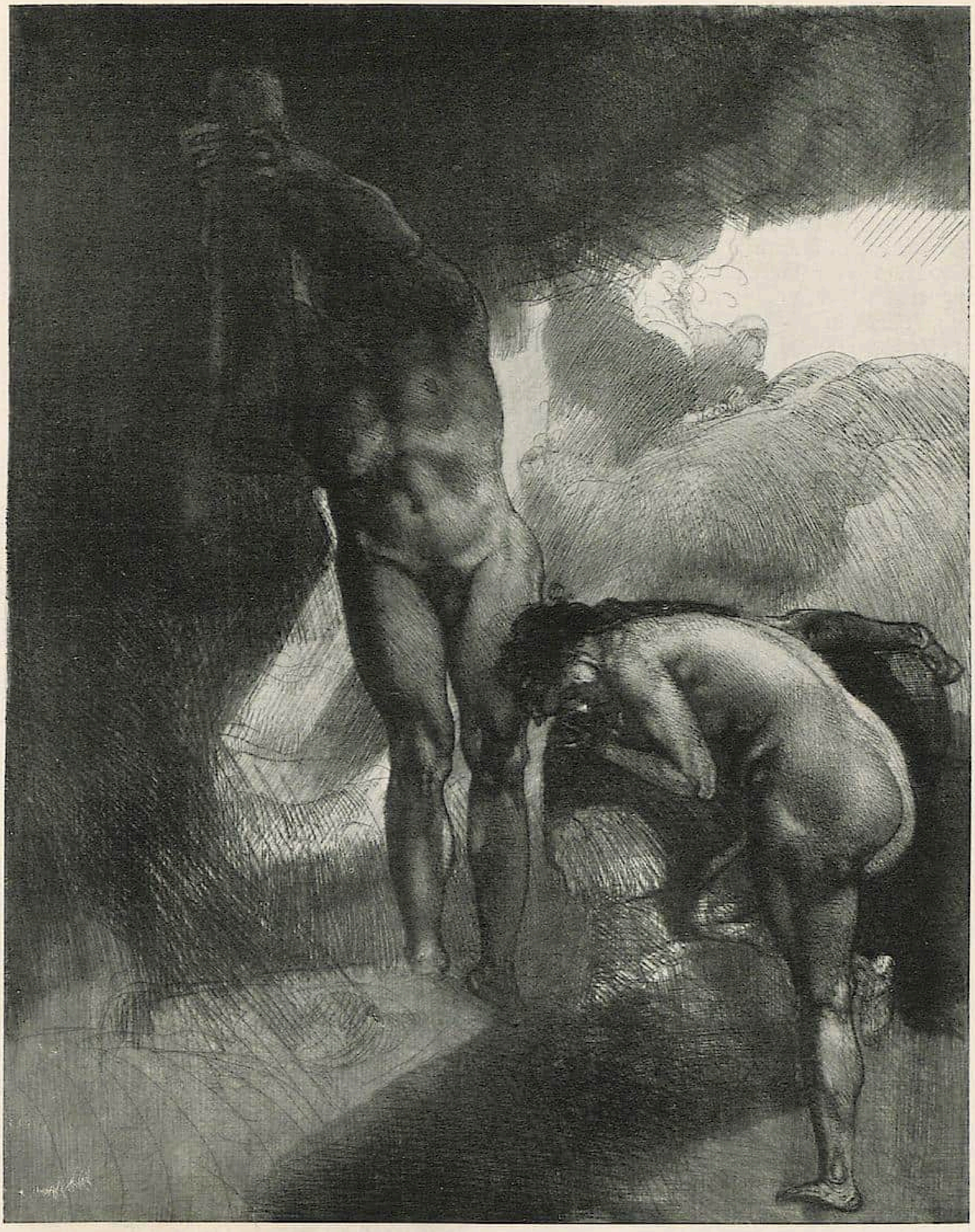
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



R. JETTMAR BERGSEE. RADIERUNG (1897)

Kinder, einzeln und in Scharen, einmal ruhig, in schwerer Laßheit stehend oder gelagert, ein andermal leicht schwebend oder gemessen schreitend, dann wieder wild bewegt, im Kampf miteinander oder gegen irgendwelche Gewalten begriffen, in allen erdenklichen Verkürzungen zu unentwirrbaren Knäueln geballt, vom Sturm durcheinander gewirbelt, nackt oder in faltenreiche Gewänder gehüllt, von ihnen umwallt. Manchmal hebt ein mächtiges Flügelpaar eine Gestalt über das Irdische empor. Immer sind die Modelle überwunden, verallgemeinert, ins Uebermenschliche gesteigert. Die bevorzugten Gesichtszüge sind nicht immer klassisch edel. Bei einem Herakles etwa ist keinerlei Rücksicht auf die durch die antike Kunst überlieferten Typen genommen. Porträte finden sich (dem Schreiber dieser Zeilen ist bloß ein jugendliches Selbstbildnis bekannt) unter Jettmars Arbeiten so gut wie nicht. Das Kostüm ist das der Antike oder der Bibel: ein großes Stück Tuch, ein faltiger Mantel, niemals ein zurecht geschneidertes, der menschlichen Gestalt angepaßtes Gewandstück. Eine große Rolle spielt das Roß, aber eines, das vom „Urpferd" im Parthenongiebel abzustammen scheint. Nicht selten ist es zum Hippogryphen vergöttlicht. Häufig begegnen Fabeltiere; sie zu ersinnen und überzeugend zu gestalten, ist für den Künstler offenbar eine große Lust. Zu seinen Lieblingstieren gehören der Adler und die Schlange. Einen wichtigen Platz nimmt unter und auf Jettmars Werken die Landschaft ein. Schroffe, kahle Felswände, düster und drohend emporgetürmt, unheimliche Weiher, spiegelglatt daliegend, die ruhige Meeresfläche liebt er besonders. Eine verhältnismäßig untergeordnete Rolle fällt dem Pflanzenwuchs zu. Dagegen treten die Wolken auffällig hervor. Ihren Spiegelbildern in Jettmars Kunst merkt man die Bewunderung an, die er den Urbildern am Himmel zollt. Jettmars Wolken suchen in Form und Beleuchtung ihresgleichen. Oft kommen Gebäude vor, eine Mühle, eine Kirche, ein Felsenschloß, ein Felsennest, starre Mauern, trotzige Türme

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

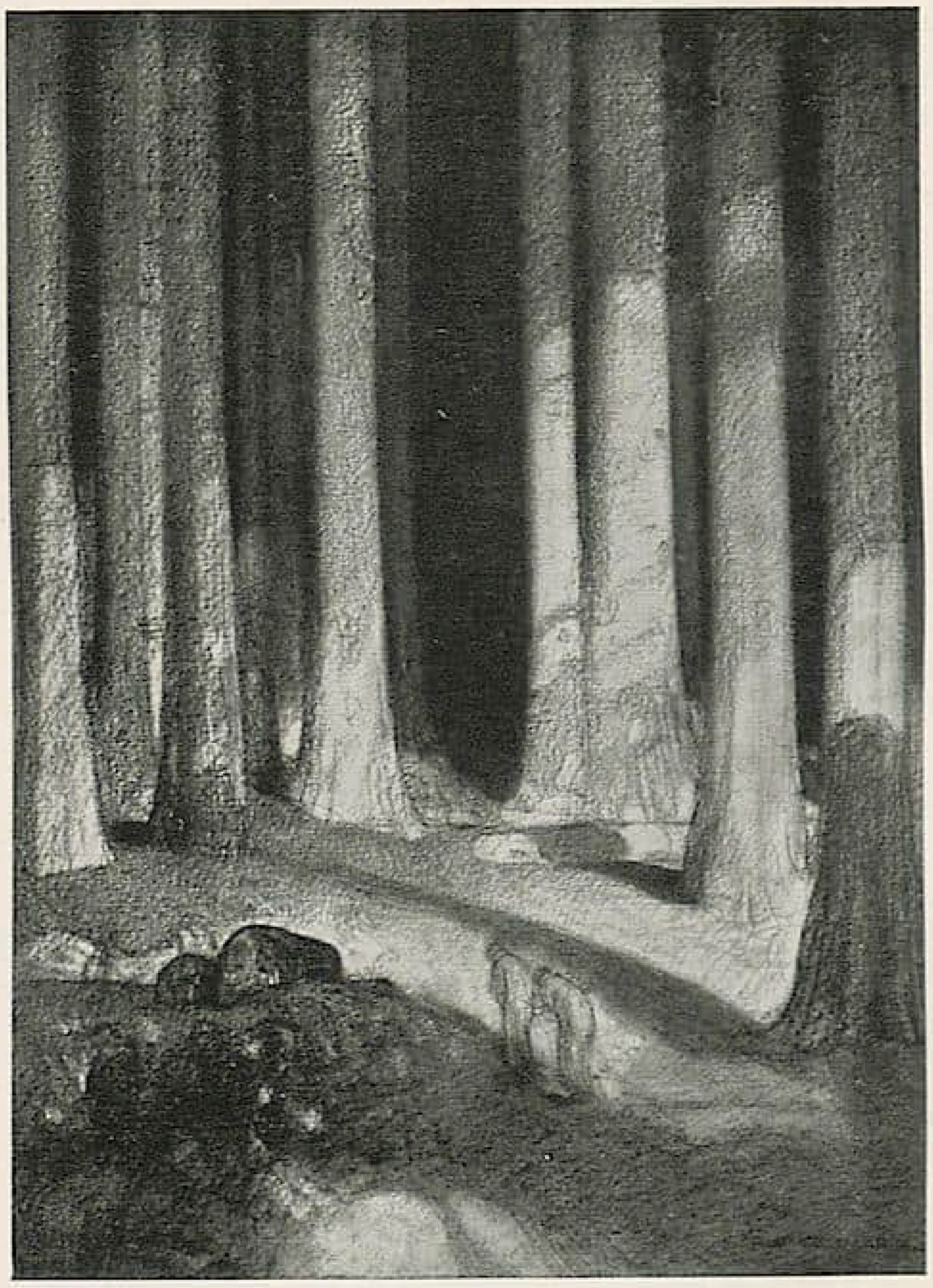


R. JETTMAR
BAU DER HÖLLENBRÜCKE. RADIERUNG (1899)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

vom Schlage der Torri Asinelli und Garisenda. Immer aber ist das Lokale verwischt; woher ein Motiv genommen ist, läßt sich höchstens vermuten. Meist sind die Vorwürfe frei erfunden. Dann und wann gehen sie auf den griechischen Mythos, die Bibel, etwa einen Vers bei Milton zurück. Das Zeit- und Ortlose, das in eine der Geschichte unbekannte Vergangenheit Gekehrte ist für Jettmars Kunst besonders charakteristisch. Dieser Hauptzug seines Wesens kommt auch in seiner Vorliebe für die alten griechischen Dichter, für Dante und den blinden Sänger des „Verlorenen Paradieses" zum Ausdruck. Fast alle seine Bilder sind voll Stimmung, und zwar ist es jene Stimmung, die die Malerei mit ihrer Schwesterkunst, der Musik, gemein hat.

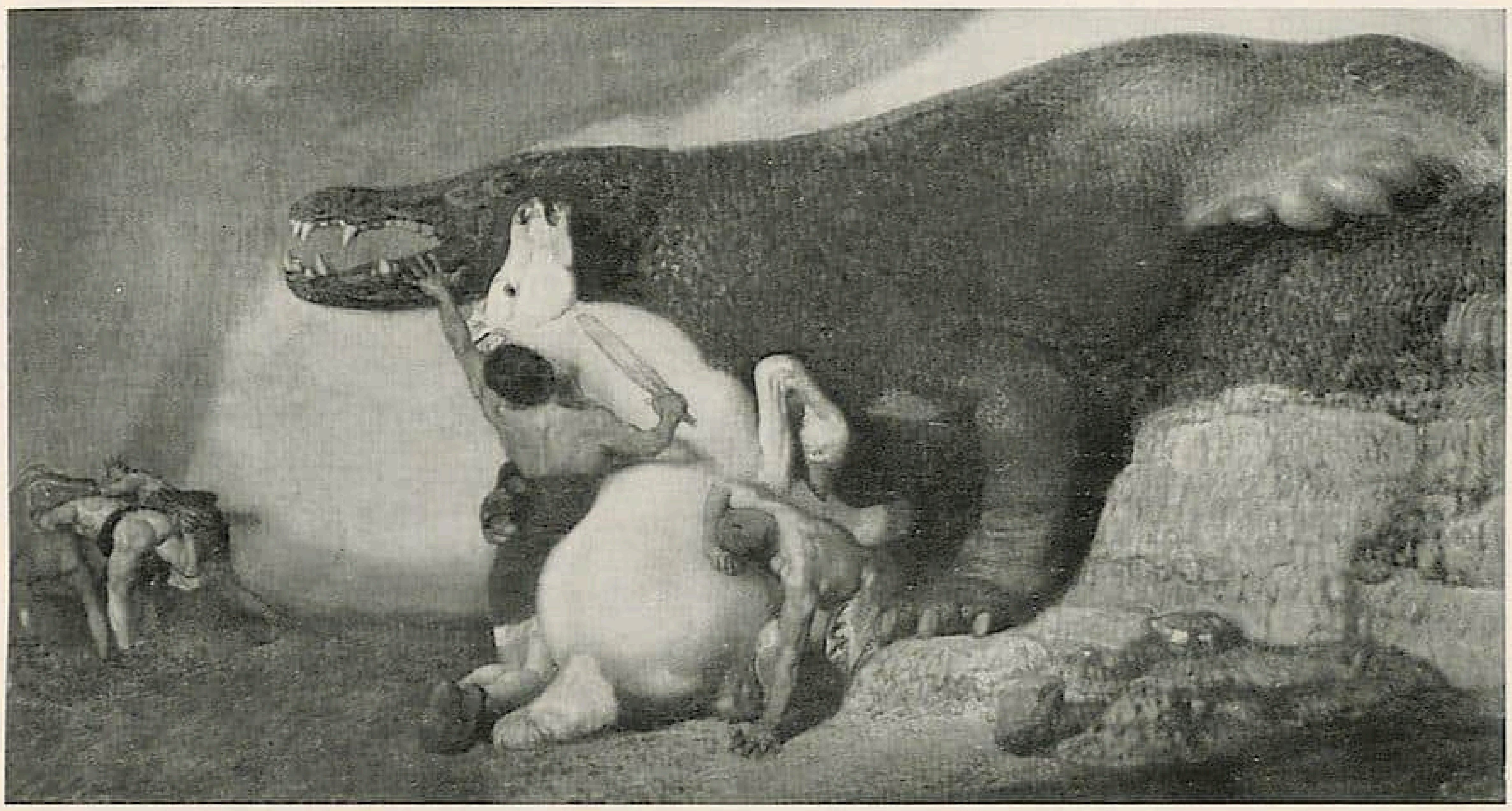
Gilt das bisher Gesagte gleicherweise für die Gemälde und die Radierungen, so seien jetzt dem Kolorit ein paar Worte gewidmet. Jettmar hat seine eigene Palette. Sie ist einfach, aber nicht arm. In der letzten Zeit hat sie sich etwas aufgehellt. Die schweren, gedämpften Farben von früher begegnen seltener. Bisweilen tritt nun eine etwas harte und kalte Buntheit auf. Und weil diese Feststellung bereits ein entwicklungsgeschichtliches Moment betrifft, so sei noch hinzugefügt: die Zeichnung wird immer einwandfreier und sorgfältiger, manchmal ist sogar ein Stückchen Bildfläche zu sehr durchgearbeitet, ein wegflatterndes Tuch etwa ist allzu sehr ausgeführt und büßt dadurch an Bewegtheit ein. Wo sich Jettmar, der wie wenige für ein großes Format vorherbestimmt ist, freier bewegen kann, wie z. B. auf den umfänglichen Bildern mit den Taten des Herakles, ist seine Pinselführung naturgemäß leichter und flotter. Wäre er der richtige Mann für das Fresko, so wäre andererseits das Fresko für ihn die richtige Technik, schließt doch das Malen auf dem nassen, rasch trocknenden Grund alles Kläubeln von vornherein aus. Schier unerschöpflich erscheint Jettmars Erfindungskraft. Wenn man den Höllensturz von Rubens in München betrachtet, so ist man überzeugt, daß der Maler mit Leichtigkeit diese Kaskade von Menschenleibern auf einer doppelt, auf einer vierfach so großen Leinwand hätte fortsetzen können. Einen ähnlichen Eindruck von Schaffensfülle empfängt, wem es vergönnt ist, Jettmars Skizzenbücher durchzublättern. Diesem Erfindungsreichtum gesellt sich ein Achtung gebietender Fleiß. Einen Mann, der ein Weib trägt, hat Jettmar z. B., um sich das Motiv ganz zu eigen zu machen, aus dem Kopf nicht weniger als hundertmal, und zwar immer wieder anders gezeichnet. Seit der Gründung der Vereinigung österreichischer Künstler „Secession" im Jahre 1898 war Jettmar fast auf jeder ihrer Ausstellungen, die überhaupt den Oesterreichern Gelegenheit boten, sich zu zeigen, vertreten, häufig mit mehreren und großen Arbeiten. Jettmar hat sich auch in allen Techniken versucht. Er aquarelliert, malt in Oel, mit Tempera- und mit Kaseïnfarben, hat auch schon al fresco gearbeitet und Entwürfe für Mosaiken und zuletzt einen für einen Gobelin geliefert.



R. JETTMAR DER HOCHWALD. ZEICHNUNG (1900)

Diese Vielseitigkeit des Malers bereitet darauf vor, daß Jettmar auch als Graphiker eine so hervorragende Stelle einnimmt. Denn er gehört zu den ersten Radierern, die heutzu-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



R. JETTMAR DRACHENKAMPF. ÖLBILD (1903)

tage der österreichischen Kunst zur Zierde gereichen, und zwar auch dann, wenn man deren Zahl auf weniger, als Finger an einer Hand sind, einschränkt. Radierungen sind es übrigens auch, die zwölf Blätter der Folge „Die Stunden der Nacht", für die der Künstler im Jahre 1905 den Reichel-Preis erhalten hat, der einer der größten Preise ist, die an österreichische Künstler zur Verteilung gelangen. Leider hat er in den letzten Jahren die Radierung etwas vernachlässigt. Die Technik seiner Radierungen ist ungemein solid. Alles, was ein Druck zeigt, ist auf der Platte vorhanden. Die reine Linienradierung etwa nach der Art eines Legros pflegt er wohl auch, im allgemeinen aber ist sie ihm zu mager, er liebt saftige, kontrastreiche Tonwirkungen, tiefe samtene Schatten und helle Lichter und all die zahllosen Uebergänge dazwischen. Die geätzte und die mit der Schneidenadel (häufig ungewöhnlich kräftig) gezogene Linie sind auf seinen Radierungen nahezu von gleich großer Bedeutung, für Tonflächen wendet er gerne die Aquatinta an, die er meisterhaft zu behandeln weiß. Auf sie mag Jettmar hauptsächlich durch die Radierungen Klingers hingewiesen worden sein, verdankt er im übrigen auch seine gediegene Technik William Unger. Als höchstes Vorbild aber hat ihm beim Radieren wohl stets Rembrandt vorgeschwebt. Jettmar hat aber nicht nur radiert, sondern auch schöne Lithographien und Algraphien und Holzschnitte geschaffen und hat sich auch mit feinem Gefühl für die dekorative Wirkung und das richtige Verhältnis von Bild und Schrift als Illustrator betätigt.

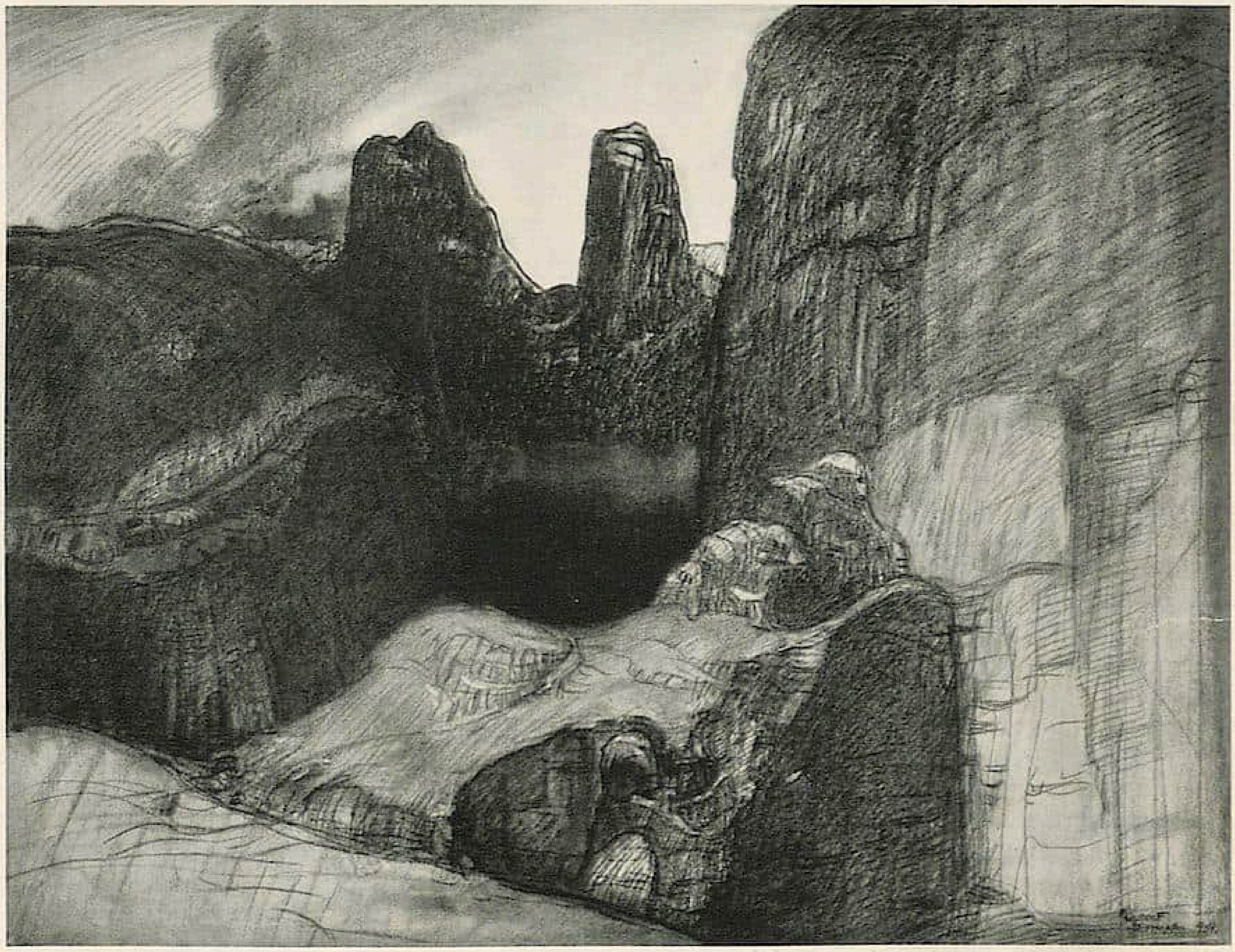
Kein Meister fällt vom Himmel, und je origineller und selbständiger eine künstlerische Individualität auftritt, desto verlockender ist es für den Forscher, ihren Wurzeln nachzuspüren. Zwei von Jettmars Lehrern an der Wiener Akademie, Griepenkerl und Eisenmenger, waren Schüler Karl Rahls. Durch sie mag dessen machtvolle Persönlichkeit auch auf Jettmar Einfluß genommen haben, was die Gegenstände und was die Formen anbelangt. Rahl suchte David und Delacroix zu vereinen, war Klassizist und Romantiker, Michelangelo und Rubens haben auf ihn gewirkt. Zu diesen beiden Großen fühlt sich natürlich auch Jettmar hingezogen. Rubens lernte er in Wien und in Dresden kennen, Michelangelo ward er nicht müde, in der Sistina zu studieren. In Venedig hat er sich besonders für die reifen und die späten Meister, für Tizian, Tintoretto und Tiepolo interessiert. Unter den neueren Malern haben ihn wohl Feuerbach und Böcklin am meisten angeregt. Feuerbach aber trat er (das ist bezeichnend für Wiens Verhältnis zu diesem nachgeborenen Hellenen, heutzutage ebenso wie zu dessen Lebzeiten) erst in Karlsruhe näher, an der Wiener Akademie, an der Feuerbach doch als Lehrer gewirkt, an der und für die er sein letztes großes Gemälde geschaffen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

hat, ist er ihm stumm geblieben. Natürlich findet sich bei Jettmar hie und da auch ein Anklang an ältere Wiener Meister, eine Landschaft voll Sommersonne erinnert etwa an Waldmüller, das nackte weibliche Figürchen im Hintergrund eines Frühbildes an Schwind. Wäre es Jettmar vergönnt, große Wandflächen und Kirchenkuppeln auszumalen, so sähe man vielleicht auch den Zusammenhang zwischen ihm und der Wiener Barockmalerei deutlicher. —

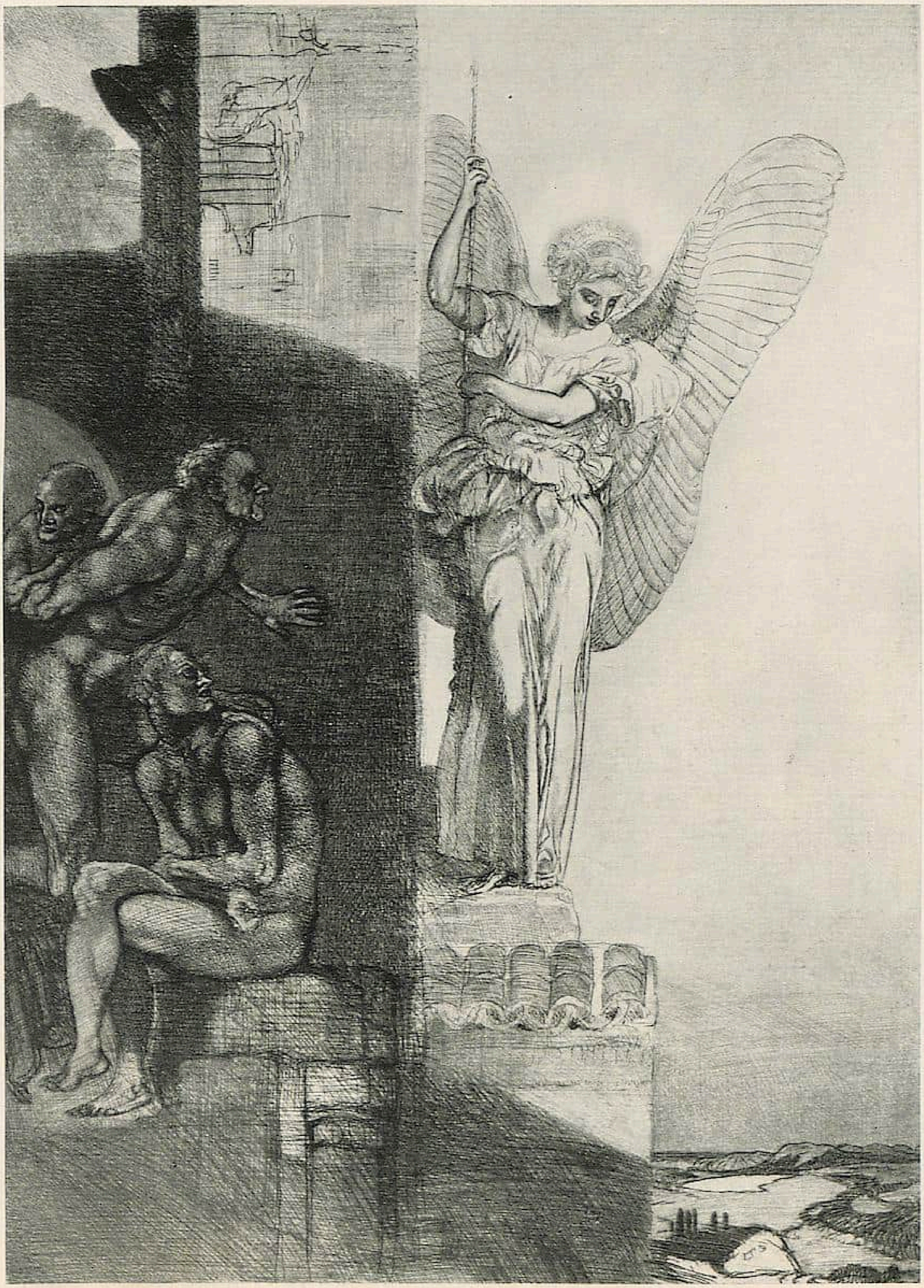
Den Schluß dieser Zeilen bilde ein Lebensabriß, der dem ausdrücklichen Wunsche des bescheidenen und zurückhaltenden Künstlers gemäß möglichst knapp gefaßt ist.

Jettmar ist seiner Abstammung nach Deutschböhme und wurde 1869 als der Sohn eines Privatbeamten, den seine Stellung öfter zwang, den Wohnsitz zu wechseln, in Zawodzie bei Krakau geboren. Nachdem er in Nordböhmen fünf Gymnasialklassen absolviert hatte, kam er im Jahre 1886 nach Wien, wo von seinen Lehrern an der Akademie der bildenden Künste August Eisenmenger am tiefsten und nachhaltigsten auf ihn gewirkt hat. Im Herbst des Jahres 1892 mußte Jettmar wegen der Cholera eine Reise nach Paris in Karlsruhe unterbrechen und malte dort den Winter über bei Kaspar Ritter Studien nach der Natur. Im folgenden Jahre erfüllte sich ihm eine lang gehegte heiße Sehnsucht: er lernte Italien kennen. Er brach im Frühling von Karlsruhe auf und wanderte zu Fuß durch den Schwarzwald und die Schweiz nach Oberitalien. Die großartige Schweizer Gebirgswelt und die italienische Architektur, die auf ihn den größten Eindruck machte, spiegeln sich noch lang in seinen Werken wieder. Im Jahre 1894 arbeitete er als gewöhnlicher Malergesell vier Monate bei einem großen Dekorationsmaler in Leipzig, um aller Techniken der Malerei Herr zu werden. Das Jahr 1895 verbrachte er in Dresden, sechs Monate des folgenden Jahres in Rom. Seit dem Jahre 1897 lebt er, von Reisen vor allem nach Italien abgesehen, ständig in Wien. In diesem Jahre stellte er zum erstenmal öffentlich aus



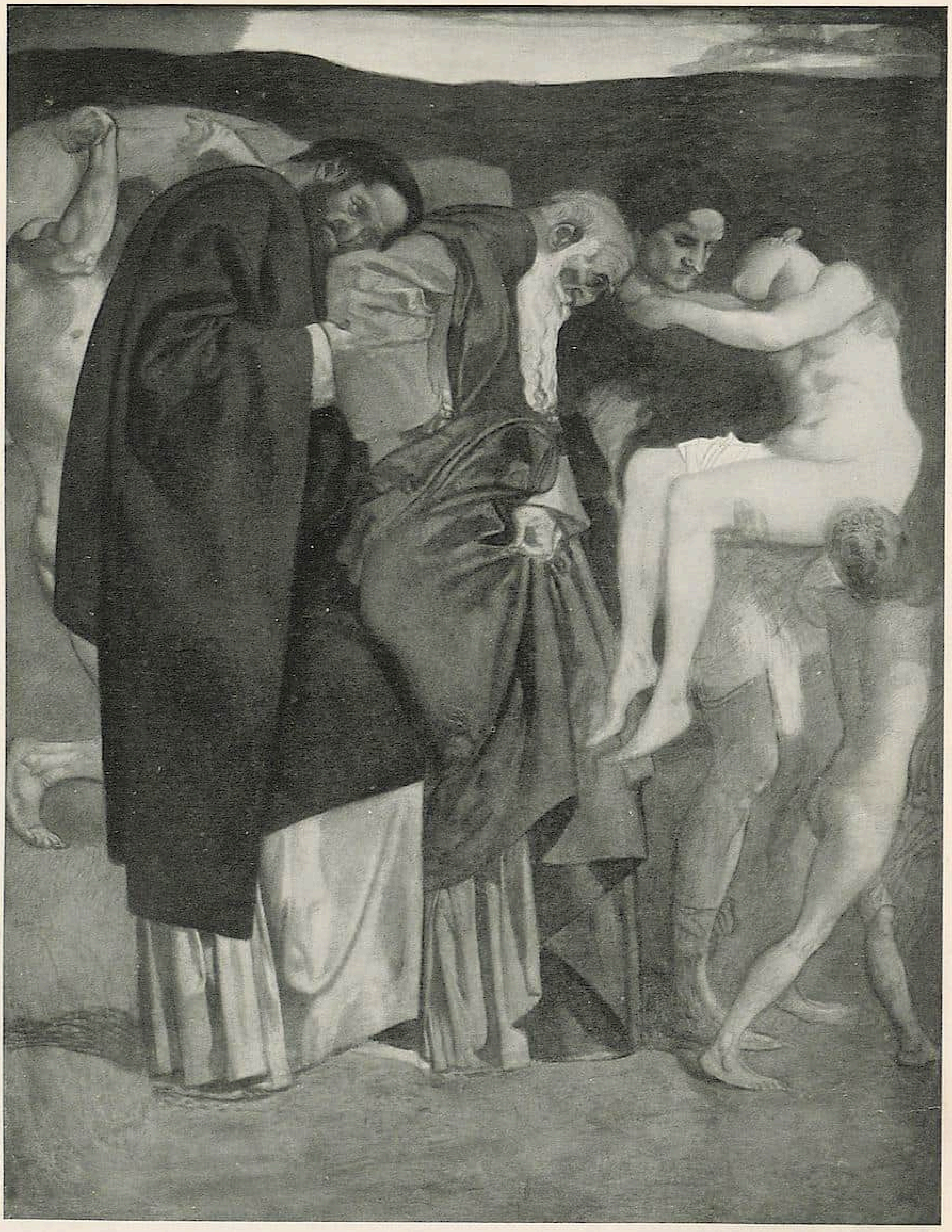
R. JETTMAR FELSENLANDSCHAFT. ZEICHNUNG (1904)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



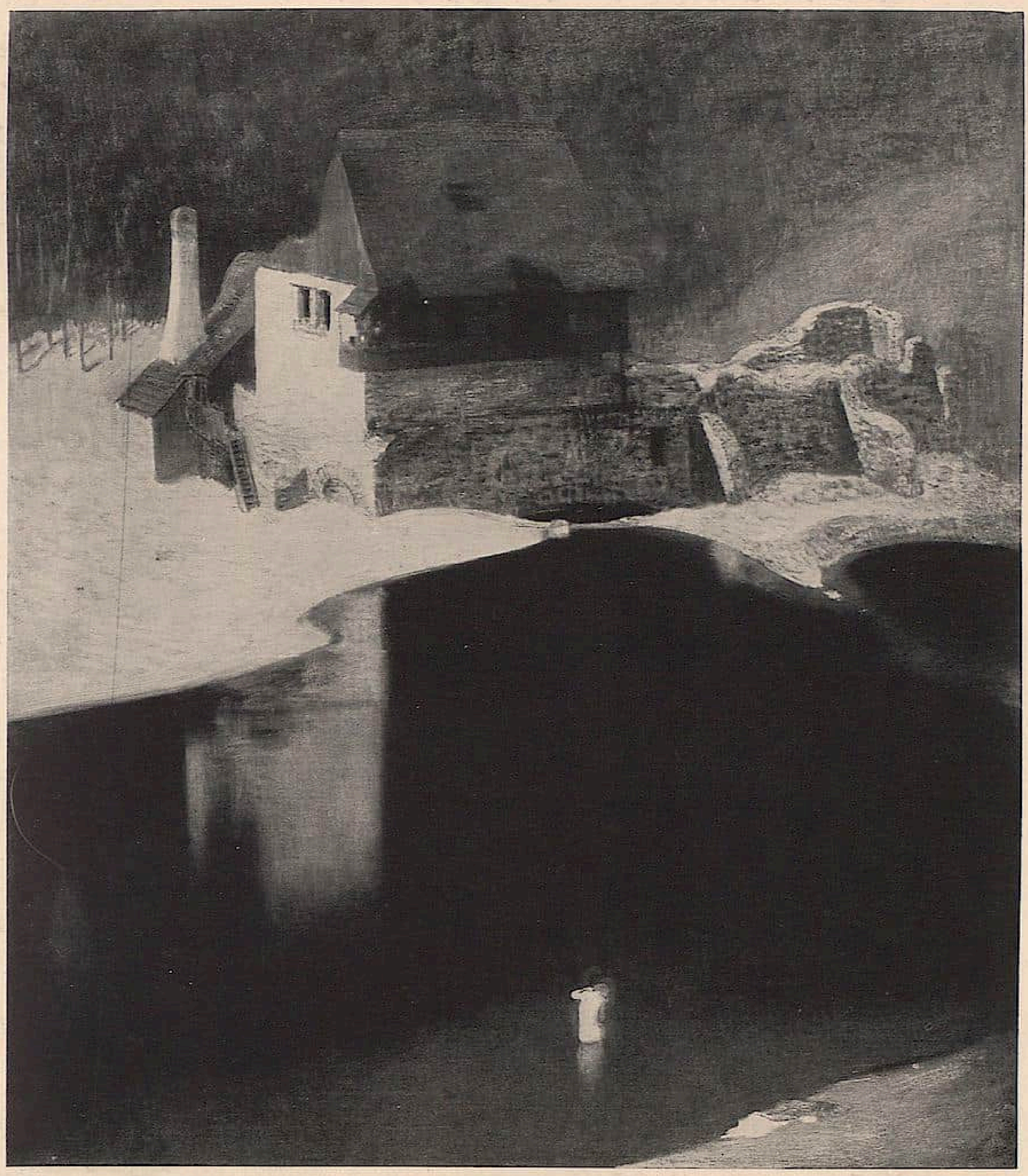
R. JETTMAR
ABENDLÄUTEN. RADIERUNG (1905)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



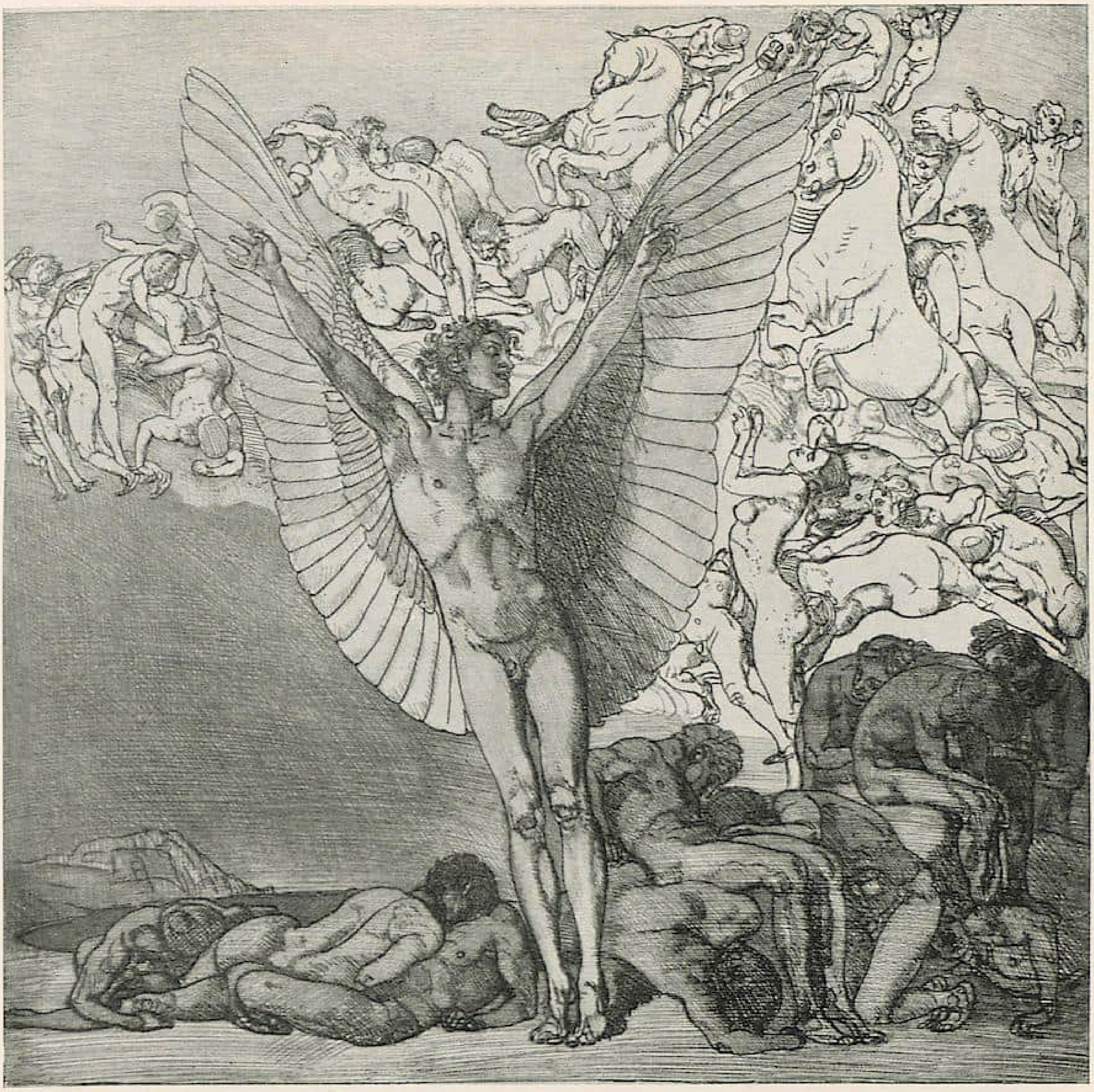
R. JETTMAR
DER ZUG DURCHS ROTE MEER. TEMPERA (1905)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RUDOLF JETTMAR
DIE ALTE MÜHLE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



R. JETTMAR PHANTASIE. RADIERUNG (1905)

und begann er unter der Anleitung William Ungers zu radieren. 1898 wurde die „Secession“ gegründet, und ihr gehört Jettmar seit der Gründung an. 1910 wurde er Professor an der Akademie der bildenden Künste.

Gleich Schwind ist Jettmar ein großer Musikfreund, schon als Elementarschüler spielte er verschiedene Instrumente, und als er das erste Mal nach Italien reiste, barg das Bündel, das er auf dem Rücken trug, auch seine geliebte Geige. Sie zu spielen, gute Musik zu hören und zu treiben, ist ihm auch heute noch nicht nur eine höchste Freude, sondern ein Lebensbedürfnis.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Ob alte oder neue Kunst, es gibt nur eine Kunst: die Kunst, die lebt. *Max Liebermann*

*

„Was schnell gemacht worden ist, ist auch schnell gesehen, es sei denn, daß die Fixigkeit das Resultat langer und gewissenhafter Studien ist. *Alfred Stevenson*

*

Was den Vortrefflichen gefällt, ist gut, was allen ohne Unterschied gefällt, ist es noch mehr. *Schiller*

*

Jede Zucht und Kunst beginnt zu früh, wo die Natur des Menschen noch nicht reif geworden ist. *Hölderlin*

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

R. JETTMAR HAUSBAU. ÖLBILD (1906)

R. JETTMAR BAU EINER KIRCHE. ÖLBILD (1906)

R. JETTMAR   DER STURM. ÖLBILD (1906)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KULTURGESCHICHTLICHE GRUNDLAGEN DER DEUTSCHEN MALEREI

VON ETWA 1780 BIS ETWA 1840 (ODER VON CARSTENS BIS MENZEL)

Von BERTHOLD HAENDCKE

I.

Alle Kunstgeschichte ist Kulturgeschichte. Die Lebensströme, die den Volkskörper ernähren, bringen seiner Kunst die Lebenskraft. Das edelste Blut, das rote Herzblut der schaffenden Allgemeinheit pulst in den Adern der Kunst. Sie verdolmetscht das höchste seelische und geistige Sein, versinnbildlicht die Welt der Erscheinungen und den Reichtum aller äußeren Lebensformen des Volkes, dem sie angehört. Wer die künstlerische Tätigkeit eines Volkes verstehen will, muß also auf dessen ganzes inneres Sollen blicken. Dann erklären sich auch ganz zwanglos scheinbar plötzlich auftretende kunstgeschichtliche Ereignisse. Das ist seit Winckelmanns Tagen wahrlich nichts Neues, wurde aber lange durch die rein historische Schule in den Hintergrund gedrängt und wird in unserer lebenden Stunde nicht selten zugunsten einer, ich möchte sagen, didaktisch-ästhetisch-kunstgeschichtlichen Methode außer acht gelassen, während man nie Schlegels Wort vergessen sollte: durch die Künstler wird die Menschheit ein Individuum, in dem sich Vorwelt und Nachwelt mit der Gegenwart verknüpfen (1798).

Gegen den Schluß des 18. Jahrhunderts hin beginnen sich der Malerei neue Wege in Deutschland zu eröffnen. Der eine führte zur Historienmalerei schlechthin, der andere zur Landschaftsmalerei oder besser zur Lebensmalerei. Die profane wie die religiöse Historienmalerei galt ohne Recht lange als d i e Malerei des endenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts.

Das 17. Jahrhundert folgte überall moralisierenden Tendenzen. Deshalb war Wolffs Erklärung, die Kunst habe der allgemeinen Gesellschaftsmoral zu dienen und zu edlen Tu-

R. JETTMAR — ABENDLANDSCHAFT. ÖLBILD (1906)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

R. JETTMAR JUGEND UND ALTER. RADIERUNG (1909)

genden anzuhalten, durchaus berechtigt; nicht minder hatte aber J. E. Schlegels 1746 abgegebene Definition „der Endzweck aller Kunst ist das Vergnügen“ die Anschauung seiner Mitlebenden getroffen. Das 18. Jahrhundert hatte in der Tat die Kunst als ein köstliches Mittel zur Verschönerung des Lebens, das zu genießen als Selbstzweck allen erschien, betrachtet.

Den für das Urteil der Menschen des 18. Jahrhunderts so wichtigen schriftstellerischen Ausdruck aller derartigen Ansichten fand zuerst der Abbé Batteux in seinem Buche „Les beaux arts réduits à un même principe“, in dem er die Nachahmung der schönen Natur forderte. Diese fand er in der Antike. Die Griechen, die mit glücklichem Verständnis begabt waren, trafen die wesentlichsten und hauptsächlichsten Züge der schönen Natur in ihrer Reinheit und begriffen deutlich, daß es an der Nachahmung der Dinge noch nicht genug wäre, sondern daß man diese auch aussuchen müßte. Die Anregung von Batteux, den „guten Geschmack“ der Griechen als Richtschnur zu ver-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

wenden, wurde auch in Deutschland aufgenommen. Winckelmann gab ihm 1745 in seiner Arbeit „Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ die wissenschaftliche Grundlage. In den Werken der Antike fand man gegenüber der immer „eleganter“ und phrasenhafter gewordenen Malerei des 18. Jahrhunderts die sehnsuchtsvoll erstrebte „edle Einfalt und Einfachheit“. Die griechischen Meisterwerke sollten die Vorbilder abgeben, obwohl sie einer Weltanschauung entsprungen waren, die von der des damaligen Mitteleuropas sehr verschieden war. Man glaubte aber diesen Weg betreten zu dürfen, da ästhetische Gesichtspunkte überall maßgebend waren, die ästhetische Kultur, wie sie die Griechen gehabt hatten, als erstrebbar erschien. Hogarth brach 1754 hinsichtlich der Formfrage insofern eine Bresche, als er die alte Frage nach der rechten Schönheitslinie eingehend erörterte und behauptete, die Griechen hätten zwar eine, allen zu empfehlende, genaue Kenntnis des Gebrauchs der rechten Schlangenlinie besessen, aber auch mancher Meister der späteren Zeit. Die folgenreiche Wirkung dieser Ansicht mußte, wie Volbehr in seiner Schrift „Das Verlangen nach einer neuen deutschen Kunst“ hervorhebt, die Frage sein: Warum sollen wir denn nicht auch solche späteren Meister in das Repertoire unserer Nachahmungen aufnehmen? Damit gelangte man im Grunde schon zu den Künstlern des christlichen Europas, insbesondere zu denen der Renaissance. Chr. v. Hagedorn sprach dies im Jahre 1762 auch ganz offen aus. Er verlangte in seinen „Betrachtungen über die Malerei“, daß Tizian und Correggio, Raphael und Rubens nicht vernachlässigt werden sollten, ja er wies bedeutsam auf die Natur hin, indem er sie als die einzige Lehrerin in der Farbengebung hervorhob. A. R. Mengs sucht in seinen theoretischen Schriften, die an sich konträren Lehren Winckelmanns und Hagedorns zu verbinden. Einen Schritt weiter ging Geßner, insofern als er in seinen Briefen über die Kunst der Landschaftsmalerei sehr lebhaft das Wort redete. Er schrieb: „Wie sehr fand ich's leichter, wenn ich jetzt wieder nach der Natur studierte. Ich wußte jetzt, was das Eigentümliche der Kunst ist, wußte in der Natur unendlich mehr zu beobachten, als vorher und wußte mit mehr Leichtigkeit eine ausdrückende Manier zu finden, da wo die Kunst nicht hinreicht.“ Er riet aber von der unmittelbaren Befolgung des Naturvorbildes ab, da hier nicht überall die „wahre Größe“ zu finden sei.

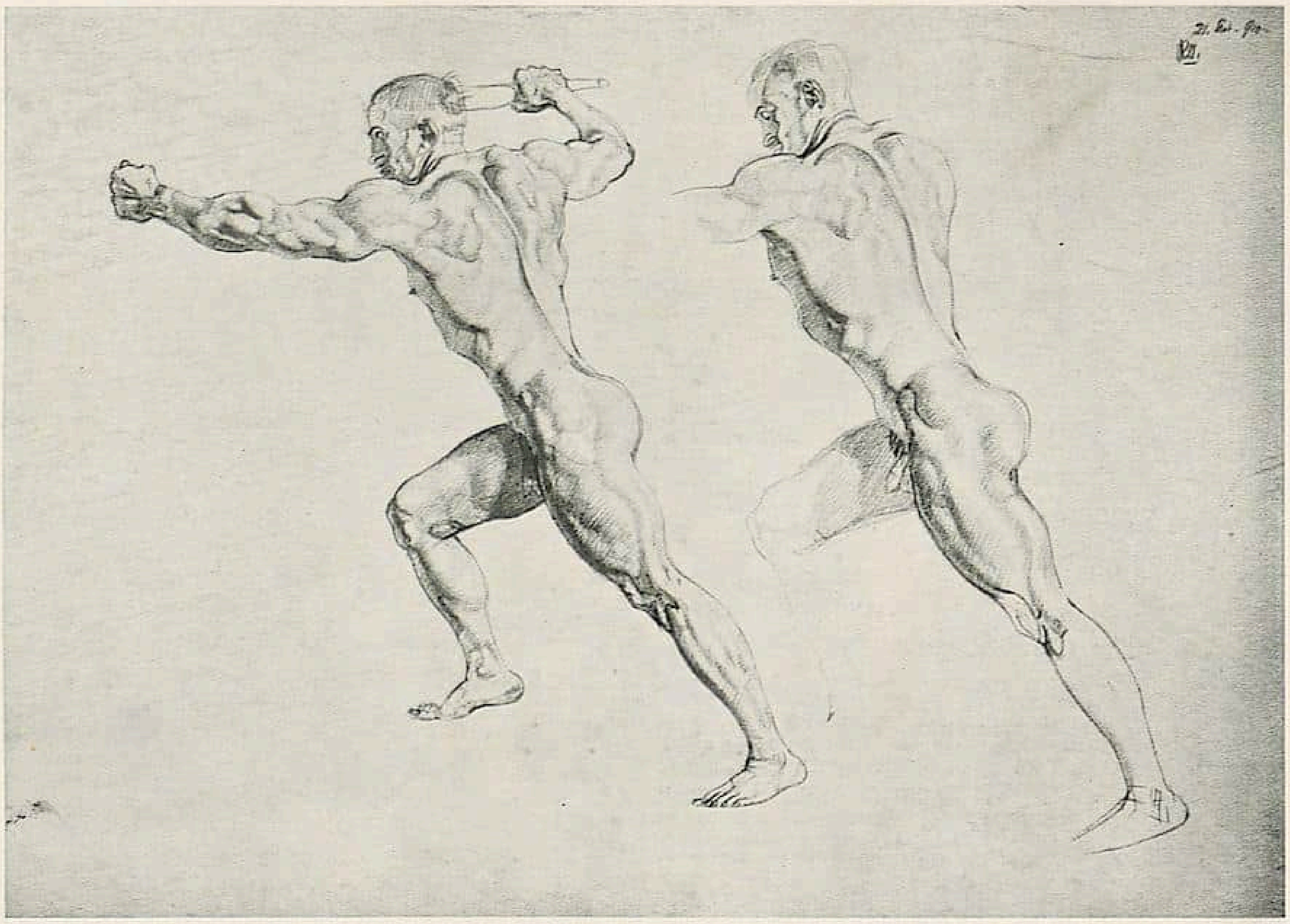
R. JETTMAR DIE ZEIT. RADIERUNG (1908)

Deshalb empfahl er als Lehrmeister die guten alten Meister, besonders Nicol. Poussin und Claude Lorrain. Er traute sich also bezeichnenderweise trotz seiner frohen Naturfreude nicht die Fähigkeit zu, aus der weiten Gotteswelt allein seine Werke zu nehmen. Man war zu sehr gewohnt, geführt zu werden. Die Akademien, deren es damals in Deutschland eine große Menge gab, unterstützten diese Neigung, sich an Vorbilder anzulehnen; trotzdem überall, dies sei betont, Akt gezeichnet wurde. Immerhin gab ein Meister, ein Preuße, Untertan eines selbstsicheren fürstlichen Mannes, Friedrichs des

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

R. JETTMAR
DIE VERSUCHUNG. ÖLBILD (1909)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



R. JETTMAR AKTSTUDIEN ZU DEM GEMÄLDE: DIE HESPERIDEN. ZEICHNUNG (1910)

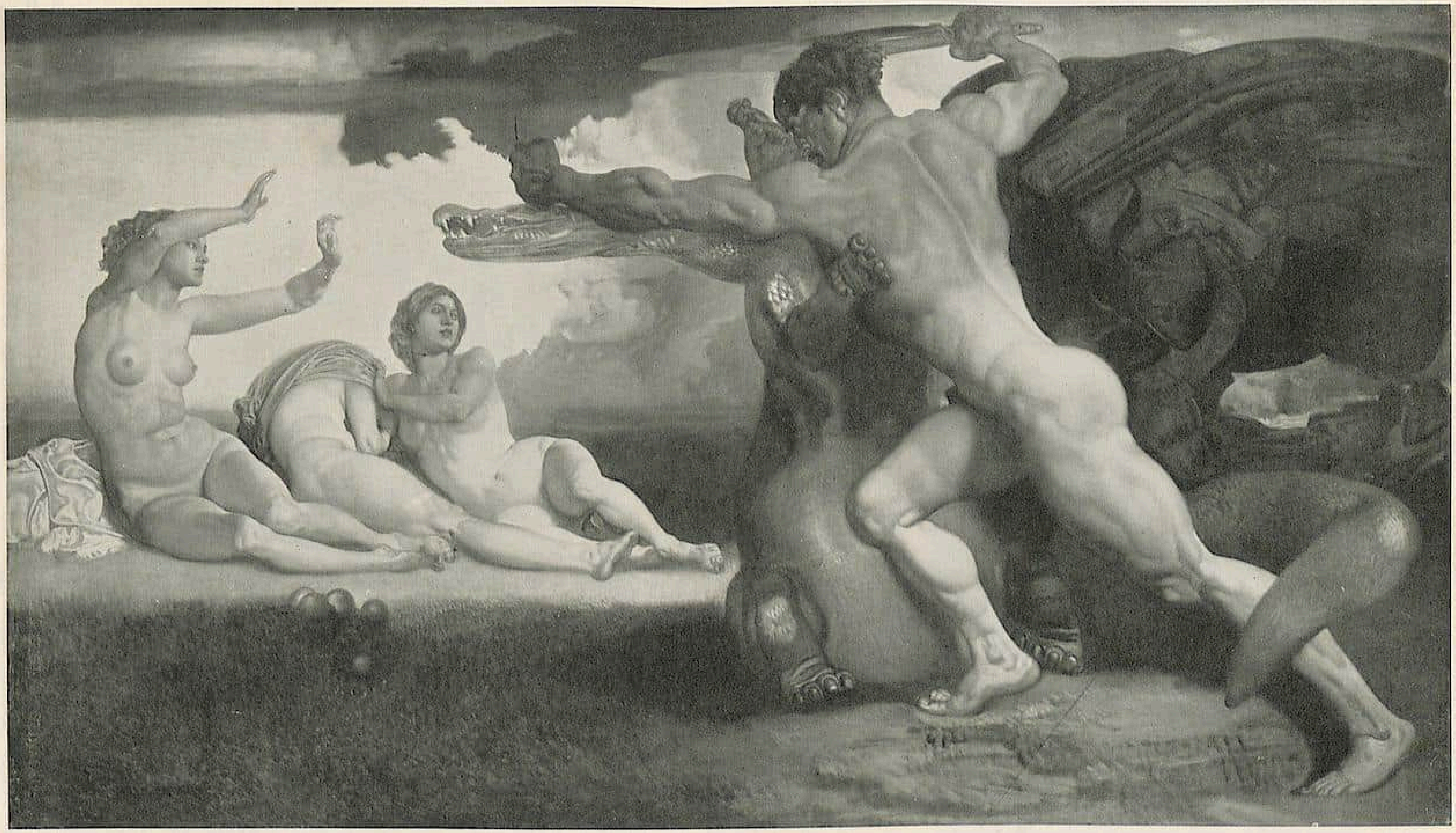
Großen, ein Beispiel, daß und wie man der einfachen Natur von sich aus Herr werden könne. Es war Chodowiecki. Sein bestes Werk, „Die Reise nach Danzig", kam im Jahre 1773 in einer Folge von Radierungen heraus. Er schrieb selbst: „Die Natur ist meine einzige Lehrerin, meine Führerin, meine Wohltäterin." So war wenigstens in bescheidenen kleinen Schwarz-Weißblättern die Allehrerin Natur wieder in die Gefilde deutscher Kunst zurückgekehrt.

Zu jenen ästhetisch-kunstgeschichtlichen Anregungen traten Behauptungen, wie sie A. G. Baumgarten (1748/50) aufgestellt hatte: daß die Kunst der sinnliche Ausdruck der inneren Empfindung sein müsse, gesellten sich Aussprüche, wie sie Haman gab, der lehrte, daß die Empfängnis neuer Ideen und Entwürfe, daß die Arbeit und Ruhe der Weisen im Schoße der Leidenschaften vergraben liege. Der junge Goethe prägte als klarstes Wort: „Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern." Damit war aus der Aufklärungszeit heraus dem Subjektivismus der künstlerischen Persönlichkeit wieder breitere Bahn gebrochen. Begnadete Künstler strebten die Konsequenzen an.

Alle echte Kunst ist, sei wiederholt, Wiedergabe der Leben gebenden und belebenden Kräfte im Volkskörper. Die theoretischen, die bildende Kunst betreffenden Erörterungen, von denen soeben die Rede war, sind deshalb auch nur ein Ergebnis der allgemeinen Anschauungen, Stimmungen und Tatsachen.

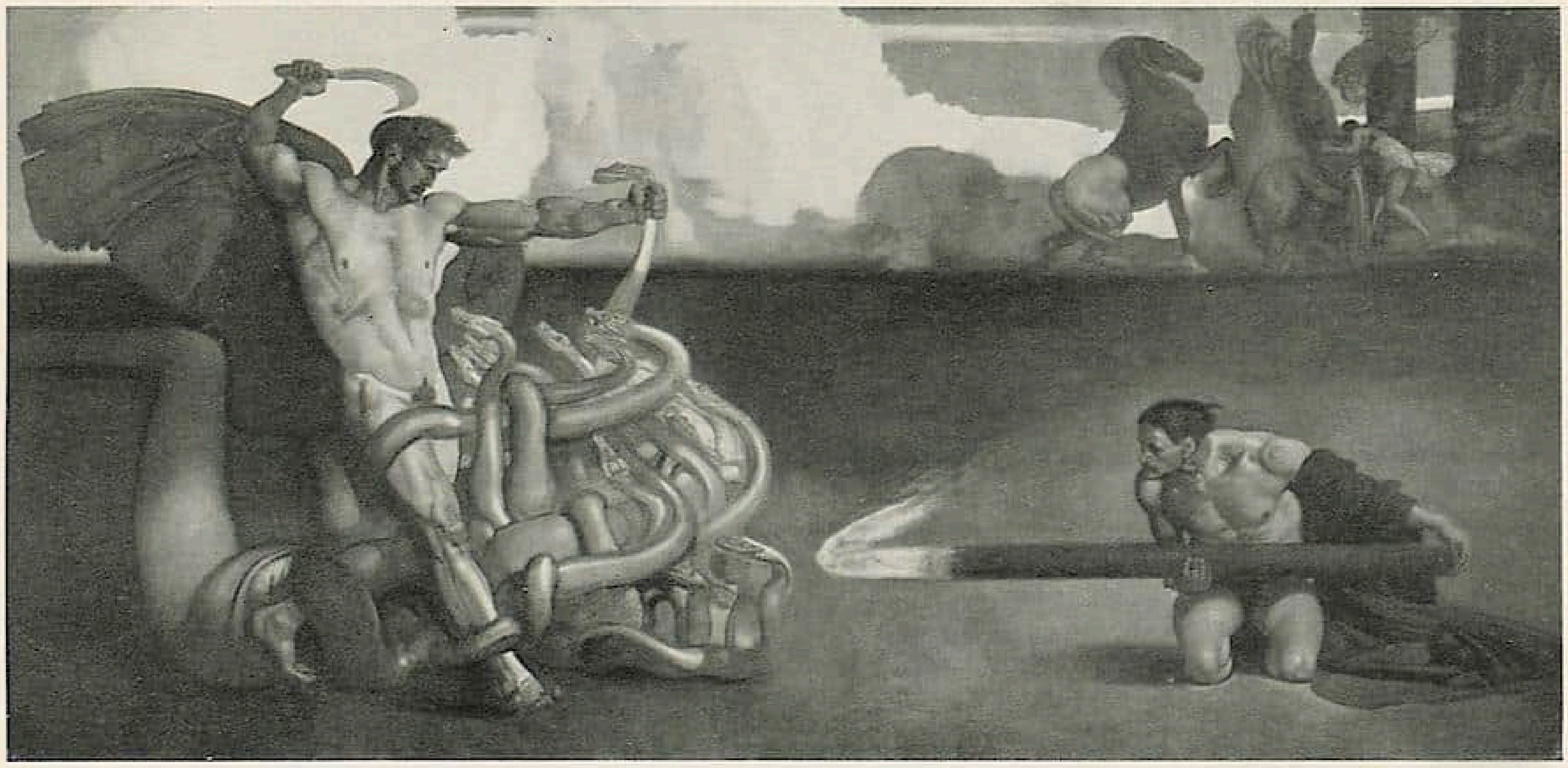
Das spätere 18. Jahrhundert war ein Zeitalter des Lebensgenusses, aber auch reicher geistiger Produktion. Es war die Zeit der Aufklärung, in der der Verstand alle Fragen unseres Daseins zu lösen unternommen hatte. Die literarische Begabung diesseits wie jenseits der Vogesen warf vor allem einen reichen, glanzvollen wenngleich im Grunde kalten Schimmer über den Alltag der maßgebenden Klassen. Wichtig wurde für die Folgezeit vornehmlich der Zug des Subjektivismus und des Individualismus im Empfindungsleben. In Deutschland erhielt der tief religiöse Charakter des 17. Jahrhunderts, und dessen trotz der nicht seltenen Entgleisungen des Geschmackes prachtvoll-großartige Lieder-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



R. JETTMAR DIE HESPERIDEN. ÖLBILD (1911)

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



R. JETTMAR HERKULES ERSCHLÄGT DIE LERNÄISCHE HYDRA. ÖLBILD (1911)

dichtung zu Gottes Ehre und Preis einen wundersam herrlichen Abschluß in Klopstocks „Messias" (seit 1748), der allerdings gleichzeitig wie ein Vorbote der etwas mystischen Frömmigkeit der späten Jahrzehnte dieses Säkulums erscheint. Aber Klopstock dichtete auch als einer der ersten deutsche Heldengedichte. Das Bewußtsein, den Deutschen ein Deutscher zu sein, erwachte leise in ihm, dem Dichter. Friedrichs des Großen Siege über die Franzosen, die seit dem Länderraub Ludwigs XIV. als die Erbfeinde betrachtet wurden, kräftigten das Deutschtum in den gar zu vielen deutschen Vaterländern. Allerdings war der für das schließende 18. Jahrhundert so kennzeichnende Kosmopolitismus zunächst dadurch nicht sehr berührt. Fichte konnte noch 1805 in den „Grundzügen des gegenwärtigen Zeitalters" fragen: „welches ist denn das Vaterland des wahrhaft ausgebildeten Europäers?" Erst die Befreiungskriege brachten das Bewußtsein, ein Deutscher zu sein, bestimmter zur Herrschaft.

Friedrich der Große hatte in seinem Fürstenspiegel (1744) geschrieben, daß der Fürst der erste Diener des Staates sein müsse und keine näheren Verwandten habe als seinen Staat, er müsse jedoch auch Kopf und Herz des Staates sein, d. h. Friedrich vertrat den sogenannten aufgeklärten Absolutismus. Alles für das Volk, aber nichts durch das Volk! Ihm stellte sich vor anderen der „gekrönte Menschenfreund" Joseph II. an die Seite. Beide mächtige Fürsten wollten die Wohlfahrt ihrer Völker. Josephs Maßnahmen, das deutsche Volk in seiner Gesamtheit politisch zu einigen, waren im Grunde geeigneter als die Friedrichs; denn Joseph II. wollte als deutscher Kaiser, allerdings von den seiner Epoche entsprechenden absolutistischen Gesichtspunkten aus, Deutschland zusammenschließen. Was er zu erreichen erstrebte, liegt zu einem Teile klar vor unseren Augen, ist zum anderen aus seinem Auftreten in seinen Stammlanden zu entnehmen. Er suchte Herr im deutschen Reiche zu werden, über die Gewalt der vielen kleinen und größeren Fürsten die des Kaisers zu setzen. Joseph wollte auch die Selbständigkeit der römischen Kirchenmacht in Deutschland brechen, fand aber nicht die Unterstützung der geistlichen Kurfürsten, die nötig war, um eine von Rom administrativ freie deutsche Kirche begründen zu können. Er wollte die Kurie auf die Herrschaft über Dogma und Seele beschränken, im übrigen aber den Klerus der Regierungsgewalt unterordnen. Joseph führte Volksschulen und Schulzwang ein, der theoretisch seit langem in vielen protestantischen Ländern bestand; denn die Jugend sollte lernen, um ihrem Vaterland Dienste leisten zu können, während Friedrich der Große das Schulwesen stark vernachlässigte. Beide große Fürsten wurden von einer in Anbetracht der Fülle an deutschen Fürsten geringen Anzahl von Mitarbeitern unterstützt.

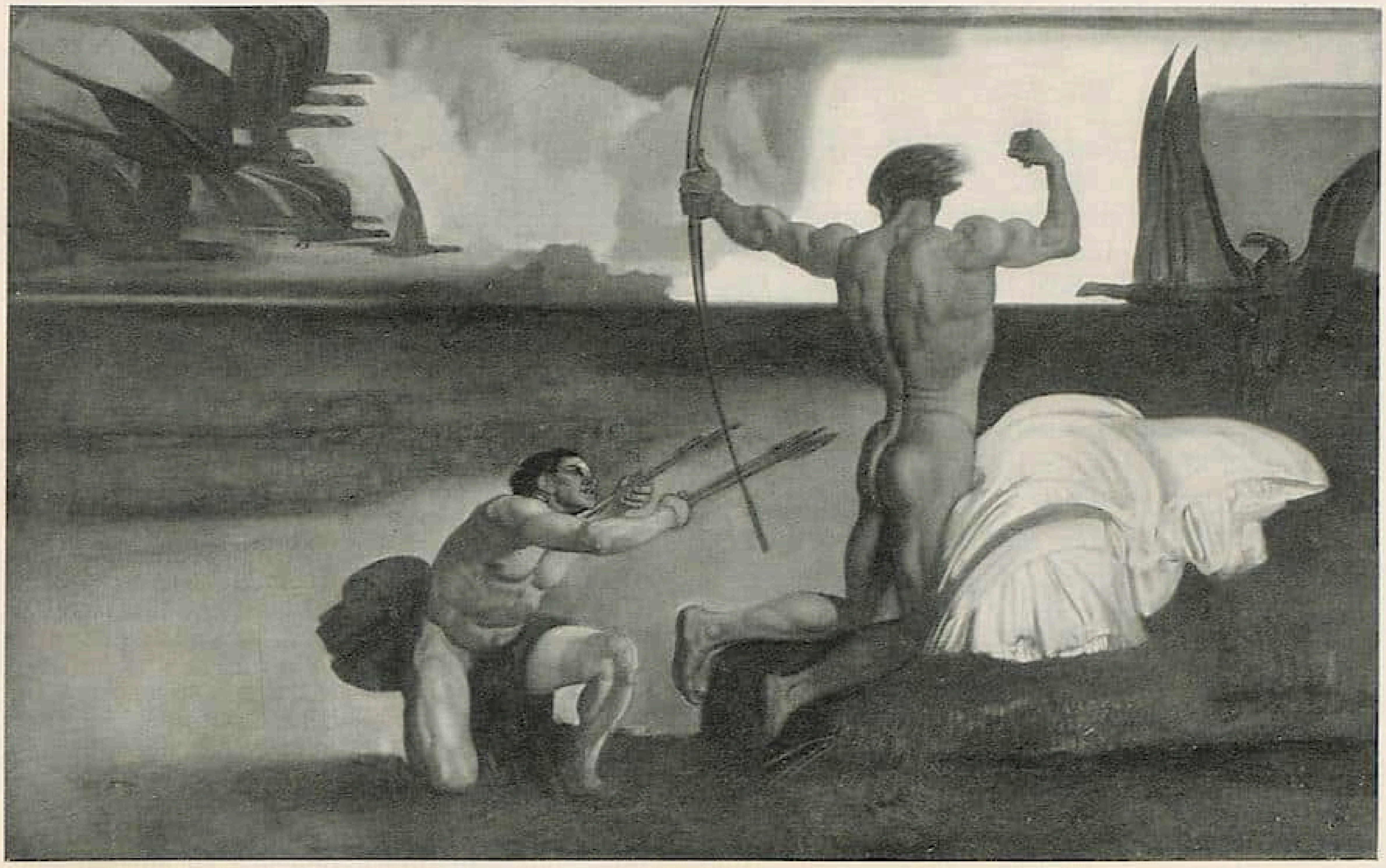
Was diese Fürsten indirekt oder in besonders gearteter Weise für die Erweckung eines deutschen Sinnes taten, boten auf breiter wissenschaftlicher Basis begeisterte opferbereite

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Staatsrechtlehrer wie Just. Möser und A. L. v. Schlözer. Sie versuchten vornehmlich größere Bruchteile des Volkes für die Aufgaben der Politik wieder zu interessieren. Der erstere, indem er allen wichtigen politischen und wirtschaftlichen Fragen nachging, der andere durch eine schonungslose gerechte scharfe Kritik der Willkürhandlungen der kleinen Fürsten und erlauchten Grafen. Beide Forscher suchten dies Ziel durch kleine Aufsätze in Zeitschriften, durch Flugblätter zu erreichen, durch die Errichtung fester historischer Fundamente wie etwa Möser in seiner „Osnabrückischen Geschichte“ (1768), Schlözer durch seine „Vorstellung der Universalgeschichte“ (1772). Wir kommen hierauf wieder zurück.

Als Wahrheitssucher, als Dolmetscher erlebter Zeitgedanken tritt der große Dichterkritiker Lessing auf und Herder, der noch vor Goethe und Schiller auf die Griechen hingewiesen. Friedrich Schlegel schreibt unter seinem Einflusse in den neunziger Jahren die Bruchstücke einer Geschichte der Poesie der Griechen und Römer, durch die er für die Dichtkunst leisten will, was Winckelmann für die bildende Kunst getan.

Aus der Uebersetzungsliteratur sei vor allem als für die Kunstgeschichte dieser Tage besonders wichtig die des Homer erwähnt. Denn hier fand man, was man suchte, was man für sich selbst erstrebte, Menschen, in sich abgeschlossene, maßhaltende und schöne Menschen — hier glaubte man das Ideal einer ästhetischen Kultur, das Ideal echter Humanität wirklich erreicht (Ziegler). An den Homerischen Helden, die ihr Schwert, ihr Leben dem Vaterlande geweiht hatten, für Glanz, für Ruhm kämpften, erstarkte fast wider Willen das persönliche vaterländisch deutsche Gefühl. Was hier der fein gefügte Vers dem aufhorchenden Jüngling von griechischer Hoheit und von Mannesstolz verkündete, das ließ Gluck auf der Bühne in Bildern und Tönen neu erstehen durch Gestalten aus der griechischen Sage, denen er, wenigstens in seinen besten Arbeiten, „einen wirklichen Abglanz der Hoheit des klassischen Altertums“ aufzuprägen verstand. Sein Wirken erscheint dem Hergebrachten gegenüber als eine Revolution, während in Mozarts Werken das Rokoko den bezauberndsten, wohllautendsten Ausdruck in Tönen gewonnen hatte. Mozart, ein „Schüler“ Haydns, bildete die Instrumentalmusik aus, und ebnete damit Beethoven die Wege, der als Plastiker der musikalisch-strengen, der „klassischen“ Form, als tiefer Denker in der Musik des endenden 18. Jahrhunderts einen Höhepunkt bezeichnet, wie wir ihn in Goethes „Iphigenie“ und Schil-



R. JETTMAR — HERKULES ERLEGT DIE STYMPHALIDEN. ÖLBILD (1911)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

R. JETTMAR — FRAGMENT DER SKIZZE ZU EINEM GOBELIN: AUSGIESSUNG DES HL. GEISTES. I. ÖLBILD (1911)

lers „Braut von Messina“ (1783—1803) für die Dichtkunst erkennen. Doch, ich bin mit allem diesem schon weiter gekommen als ich zunächst wollte. Meine Absicht ging jetzt nur dahin, kurz aufzuweisen, wie überall das Gefühl für das Vaterländische sich entweder ganz offen regte oder in der Maske der Klassizität auftrat.

Wollen wir mit einem Worte den Geist dieser Zeiten um 1780—1800 charakterisieren, so können wir sagen, allerorten rang man um vorurteilslose Klarheit, Sicherheit, erfüllt von den reinsten, größten Ideen und getragen von der Persönlichkeit. Ein Name leuchtet uns vornehmlich von den hier führenden Geistern entgegen, der Kants. Er umspannt mit seinem Denken alle Mannigfaltigkeit und schließt sie um so fester zusammen, als sich ihm alles innerhalb eigener geistiger Arbeit entwickelt. Diese verlangt hier einen systematischen Charakter wie nie zuvor; überall feste Ordnung, Abgrenzung, Zusammenfassung, überall ein klares Bewußtsein der Tätigkeit, an welchem Punkt sie sich befindet. Die Erfahrung, das Begreifen einer objektiven Welt wird zu einer Selbsterkenntnis des die Welt der Erscheinungen aufbauenden Geistes (Euken).

(Fortsetzung folgt)

ERKLÄRUNG

Durch den im Oktoberhefte enthaltenen Artikel „Der Kampf gegen den Hagenbund“ fühlt sich der Albrecht-Dürerbund in seiner Ehre verletzt, und zwar durch folgenden Passus:

„Jeder Schritt der städtischen Kunstpolitik zeigt, daß die Kommune auf diesem Gebiete so schlecht wie möglich beraten ist, denn sie fördert alles, was unbedeutend und banal ist und feindet alles an, was irgendwelche künstlerische Selbständigkeit verrät, und so handelt sie konsequent, wenn sie um dieselbe Zeit, in der sie dem Dürerbund, einer Vereinigung von Zeichenlehrern und Halbdilettanten, einen Grund zum Bau eines eigenen Ausstellungshauses zur Verfügung stellt, den Hagenbund mit einem Schlage zu vernichten sucht.“

Ich erkläre hiermit gerne, daß es mir vollkommen ferne lag, durch obige Aeußerungen der künst-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

R. JETTMAR — FRAGMENT DER SKIZZE ZU EINEM GOBELIN: AUSGIESSUNG DES HL. GEISTES. II. ÖLBILD (1911)

lerischen Ehre des Albrecht-Dürerbundes nahetreten zu wollen, daß insbesondere die Bezeichnung des Dürerbundes als „Vereinigung von Zeichenlehrern und Halbdilettanten" den Tatsachen nicht entspricht, weshalb ich dieselbe zurücknehme.

DR. HANS TIETZE

KARL HAIDER †

Still und unerwartet ist in Schliersee am 28. Oktober im Alter von 76 Jahren KARL HAIDER verschieden. Mit ihm verliert die deutsche Künstlerschaft nicht nur eines der stärksten Talente aus der älteren Generation, sondern eine ihrer allersympathischsten Persönlichkeiten, einen Künstler von echt deutschem Wesen, von gerader, unerschütterlicher Art, einen Menschen, den man nicht allein wegen seines malerischen Könnens schätzte, wegen seiner gediegenen Schaffensweise respektierte, sondern wegen seiner starken, echten Liebe zur Natur, die sich in allen seinen Werken ausspricht, seines naiven, jeder üblen Sentimentalität fremden poetischen Empfindens liebte. Seine Werke, die zum größten Teil die Schönheit der bayerischen Landschaft besingen, atmen bei aller Herbheit und zuweilen leichter Schwermütigkeit eine beglückende Ruhe, vollkommene Harmonie. Haider hat allen seinen Schöpfungen einen eigenartig feierlichen Klang zu geben gewußt. Nie reizte ihn ein einzelnes artistisches Problem, nie ein interessantes Detail, eine flüchtige Impression. Stets suchte er ein Ganzes zu geben. Wenn Haider in seinem Schaffen auch gewisse Berührungspunkte mit dem älteren Hans Thoma aufweist, so hat er doch seine Art viel mehr durchgehalten und ist in weiser Erkenntnis der Grenzen seiner Befähigung nicht die Seitenwege gewandelt, wie sein beweglicherer badischer Genosse.

Haider war im gleichen Jahre wie Leibl, 1846, am 6. Februar zu München geboren, als Sohn des königlichen Leibjägers und bekannten Jagdzeichners, studierte neben Defregger und Oberländer an der Münchner Akademie und schloß später enge Freundschaft mit Leibl und Thoma. 1874 war er in Florenz, wo er viel mit Böcklin und Bayersdorfer verkehrte. Seit 1893 lebte er vorzugsweise in Schliersee; ähnlich wie Leibl und Sperl hat er die stille Einsamkeit der Berge geliebt. Von der Genremalerei, der er im Anfang huldigte, ist er bald losgekommen. Neben seinen Landschaften verdienen seine Porträts dauernden Respekt.

Ein großer äußerer Erfolg für Haider war die imposante Ausstellung seiner Arbeiten, die 1910 in München veranstaltet worden ist, anläßlich welcher diese Zeitschrift einen reich illustrierten Aufsatz veröffentlichte (Märzheft 1911). Die Breslauer Universität hat ihm den Dr. phil. honoris causa verliehen.

DR. A. L. M.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DAS BISMARCKDENKMAL AM RHEIN*)

Das tragische Schauspiel des Bismarckdenkmalwettbewerbes ist beendet. So stürmisch es im vorletzten Akte noch zugegangen, der Schluß war versöhnend. Am 18. Oktober wurden zu Mainz die endgültigen Entwürfe von Wilhelm Kreis und Hugo Lederer vom Kunstausschuß wie vom Gesamtausschuß „einstimmig" genehmigt.

Zwecklos ist es, in diesem Augenblicke auf alle Phasen des Wettbewerbkampfes einzugehen, zwecklos, den alten Streit aufzurühren.

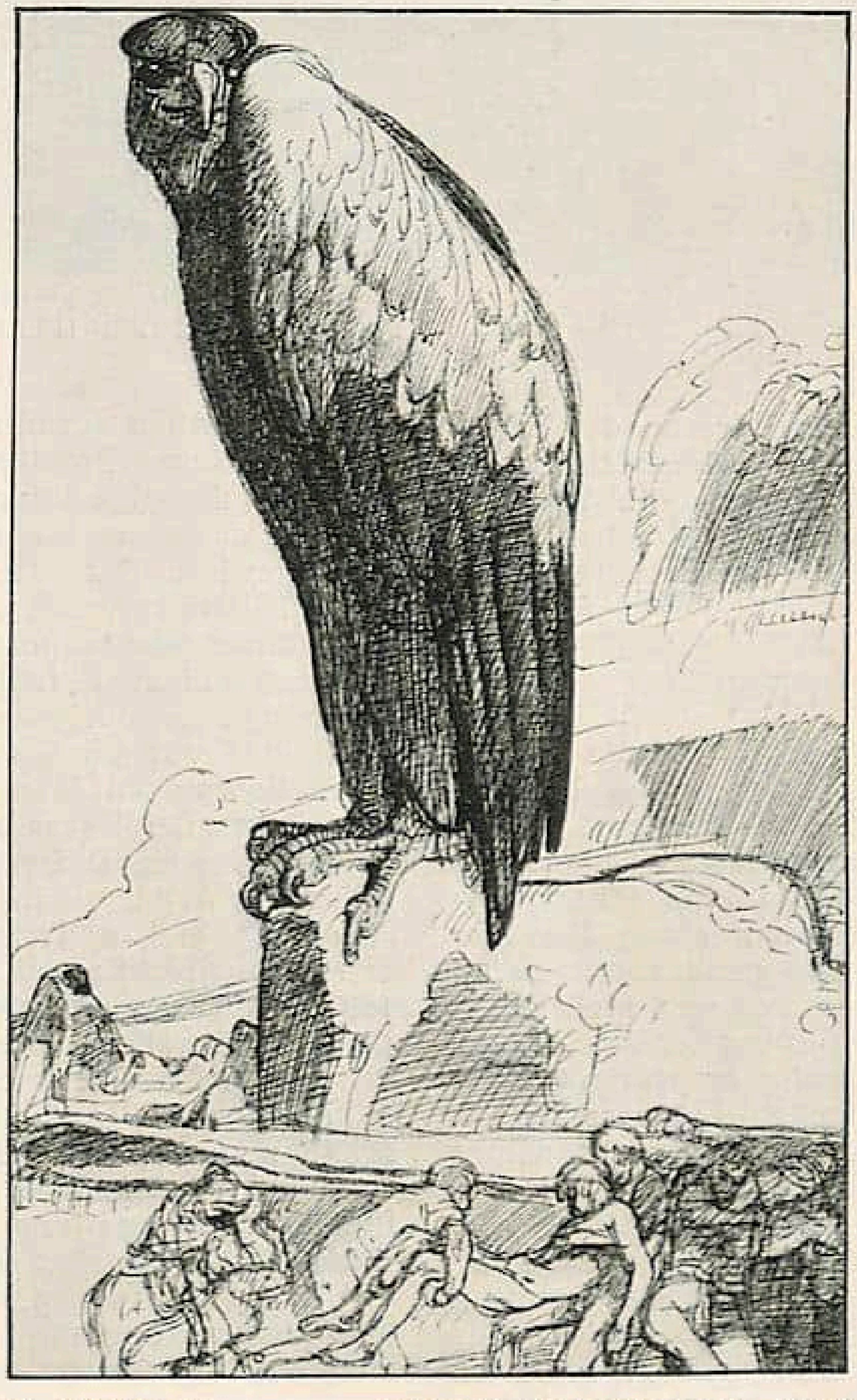
War das offene, unbedeckte, einseitig orientierte, aber poetisch empfundene Denkmal von Hahn-Bestelmeyer wirklich das allein Mögliche, Richtige? War der erste Entwurf von Kreis, sein gewaltiger kuppelbedeckter germanisch-kreisender Rundturm mit den trotzigen Halbtürmen wirklich so unmöglich, so alles vernichtend, alle Landschaft zerstörend? Ist das wohlabgewogene, sauber gegliederte Pantheon mit der dorischen Rundbogenarchitektur, das nun gemäß Beschluß vom 18. Oktober an seine Stelle tritt, wirklich besser? Ist es ein gewaltiges, ein epochemachendes Werk, oder ist es vielleicht nur ein kluger Kompromiß — geschaffen, um allen Parteien gerecht zu werden? — Die Zukunft wird entscheiden. Heute ist nur die Frage zu beantworten, die alle Streitenden gleichmäßig interessiert: Wird das Bismarckdenkmal auf der Elisenhöhe eine tüchtige, eine künstlerisch wertvolle Leistung? Daß Lederer den plastischen Teil der Aufgabe befriedigend lösen würde, darüber war man in Fachkreisen ziemlich einig. Bedenken wurden fast ausschließlich von Laien geäußert, die den sitzenden, heroisierten Bismarck, wie ihn ein solcher Monumentalbau fordert, nur schwer mit ihrem realistischen Gewissen vereinbaren konnten. Heute darf man sich der frohen Hoffnung hingeben, daß Lederers Hamburger Bismarcksäule in dem sitzenden Bismarck auf der Elisenhöhe mit seinem strengen Archaismus nicht nur ein gleichwertiges, sondern wahrscheinlich ein verbessertes Gegenstück erhalten wird.

Der Hamburger Bismarckgestalt haftet doch noch ein letzter Rest jener pathetischen Geste an, ohne die man sich seit fünfzig Jahren kein deutsches Denkmal mehr vorstellen konnte. Der Bismarck von Bingerbrück wird diesen letzten Rest von falschem Realismus abgestreift haben, ganz Ruhe, ganz Erhabenheit, ganz Monument sein. Den Unterkörper umhüllt ein streng stilisierter Mantel, dessen Flächen durch wenige Falten sehr schön aufgeteilt werden. Sie sind auf ein großes Hauptmotiv reduziert. Vom schwerthaltenden Arm gleitet die Linie bis zum Fuß der Figur, dann zum linken Knie hinauf, über das sie in strenger Vertikale herabsinkt. Aus diesem großen Zuge geht sie allmählich zu den im Schoße ruhig geordneten Faltenstufen über. Straff und energisch aufgerichtet ragt darüber der vom Panzer umschlossene Oberkörper empor, beiderseits von senkrechten Gewandlinien begleitet, die den Blick des Beschauers auf das Antlitz der Statue hinlenken.

Der Bismarckkopf ist heute noch um einen Grad realistischer als die übrige Gestalt, wundervoll lebenswahr, groß, ernst und all die männliche Schönheit spiegelnd, die den Fürsten in den letzten Jahrzehnten ausgezeichnet hatte. Auf dieser Grundlage wird Lederer zu einem noch strengeren, einheitlichen Ganzen gelangen. Eine echte Weihestatue des Fürsten wird er schaffen. Eine Weihestatue, die den letzten Rest gemeiner Alltäglichkeit abgestreift, und nur den Begriff des edlen deutschen Heros verkörpert zeigt.

Diesem Heros eine würdige Weihestätte, einen still umfriedeten Raum zu bauen, ist Kreis berufen. Wie wenig entsprach in dem früheren Entwurf der kahle, von klobigen Fackelträgern zerteilte Innenraum solchem Zwecke! Jetzt hat Kreis den kreisrunden Hauptraum durch Nischen gegliedert, die mit schlichten dorischen Säulen und Gebälk sich zum Kuppelraum hin öffnen. Wie diese Säulen die Wände des Zentralbaues beleben, wie aus ihnen wirkungsvolle Durchblicke durch den hellen Mittelraum auf die Bismarckgestalt sich auftun! Wie alles jetzt auf die Hebung der 6 m hohen, in mattbraunem Stein gedachten Hauptfigur berechnet scheint. Ist nicht schließlich dies feine Zusammenwirken von Figur und umschließendem Raum die Hauptsache? Erwartet man nicht hier den stärksten, dauernden Eindruck?

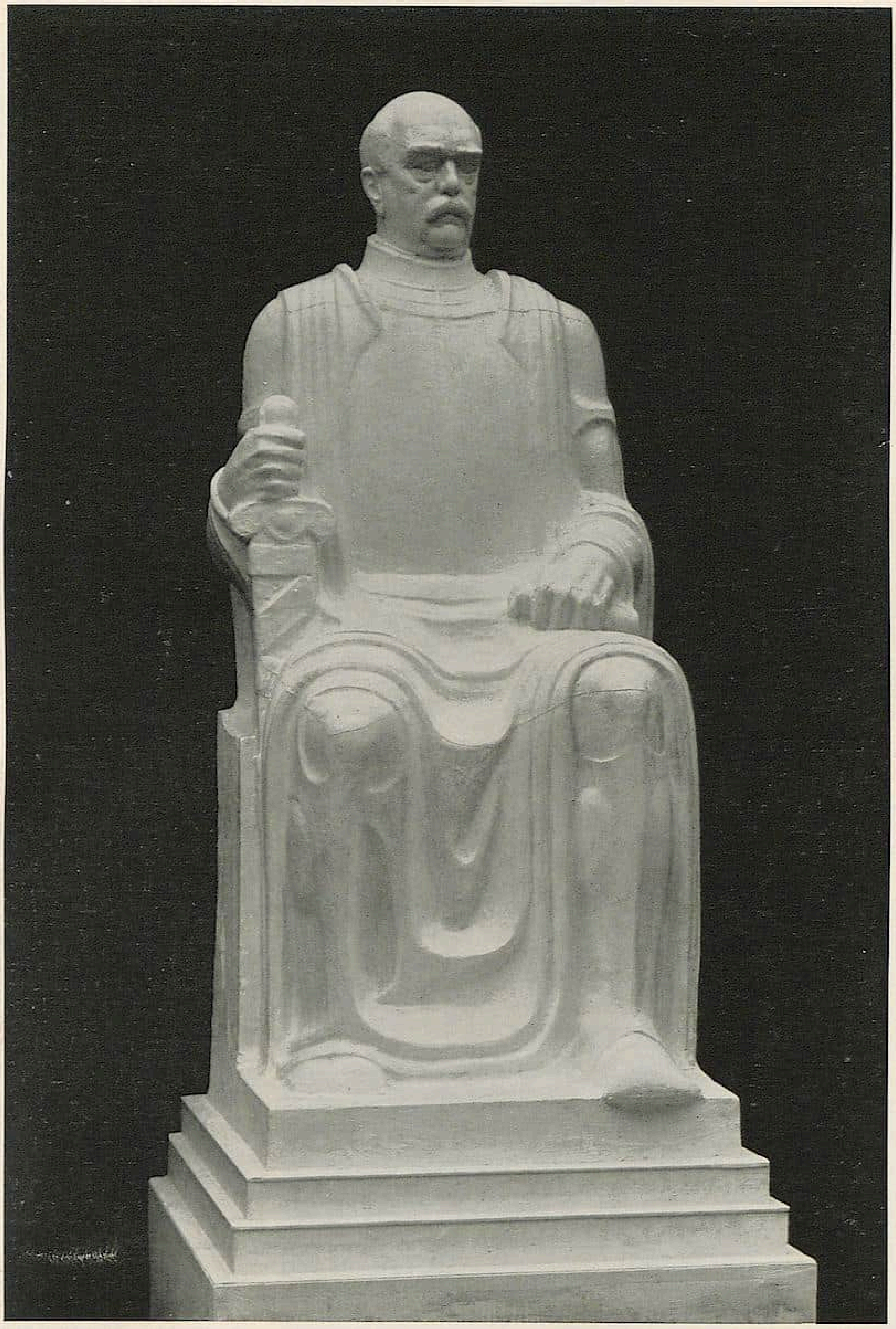
Der äußere Aufbau wird beherrscht von der Rücksicht auf die Figur und auf die Abmessungen des als Sockel dienenden Berges. Daraus ergab sich eine Maximalhöhe von 26 m, von Oberkante des Sockels bis Oberkante des Hauptgesimses



R. JETTMAR GEIER. ZEICHNUNG (1900)

*) S. auch die Aufsätze in Jahrg. 1910/11 Aprilheft, Beilage, Jahrg. 1911/12 S. 192 und Jahrg. 1912/13 S. 44.

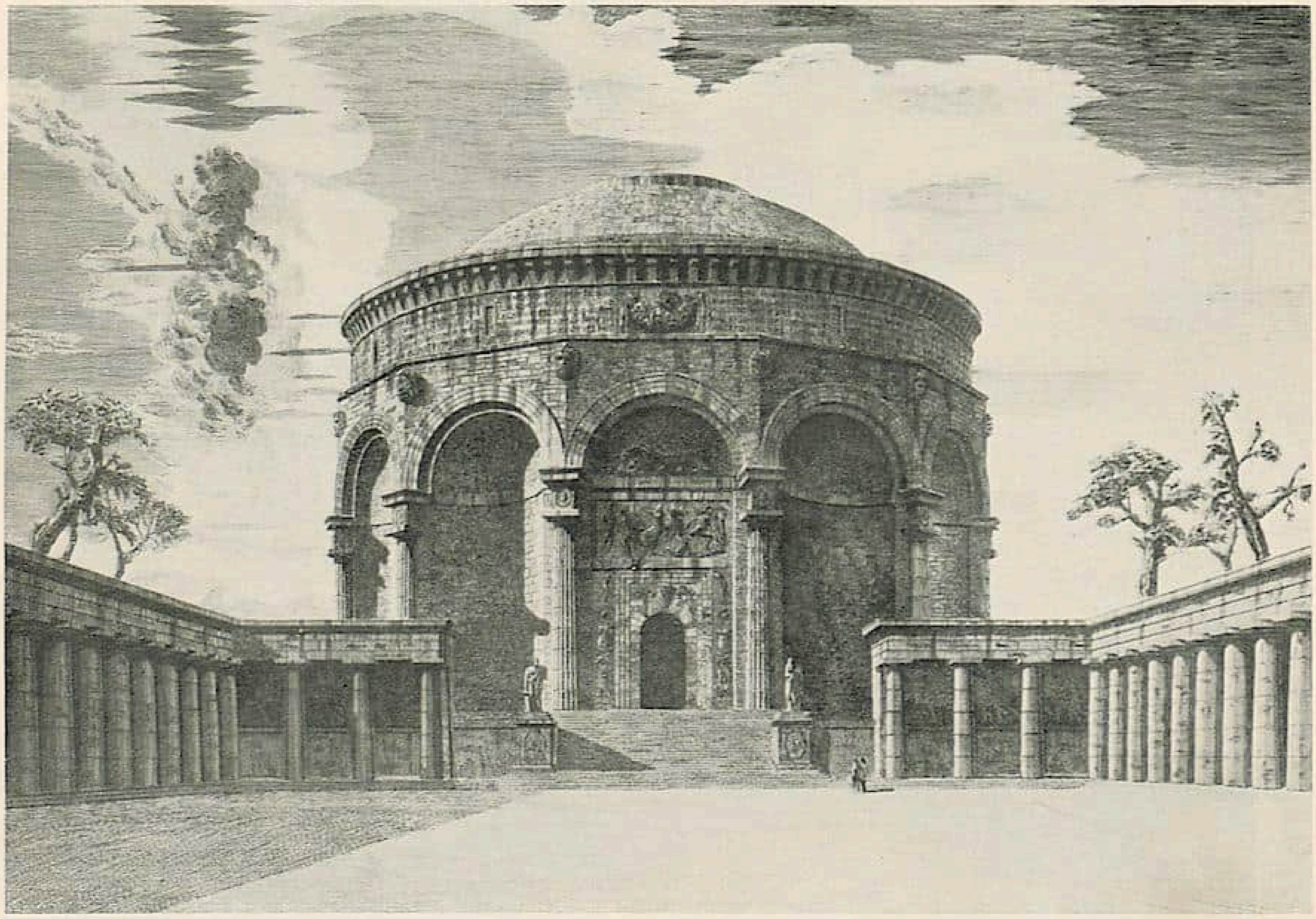
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Endgültiger Entwurf der Statue für das Bismarckdenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingen

HUGO LEDERER
BISMARCK

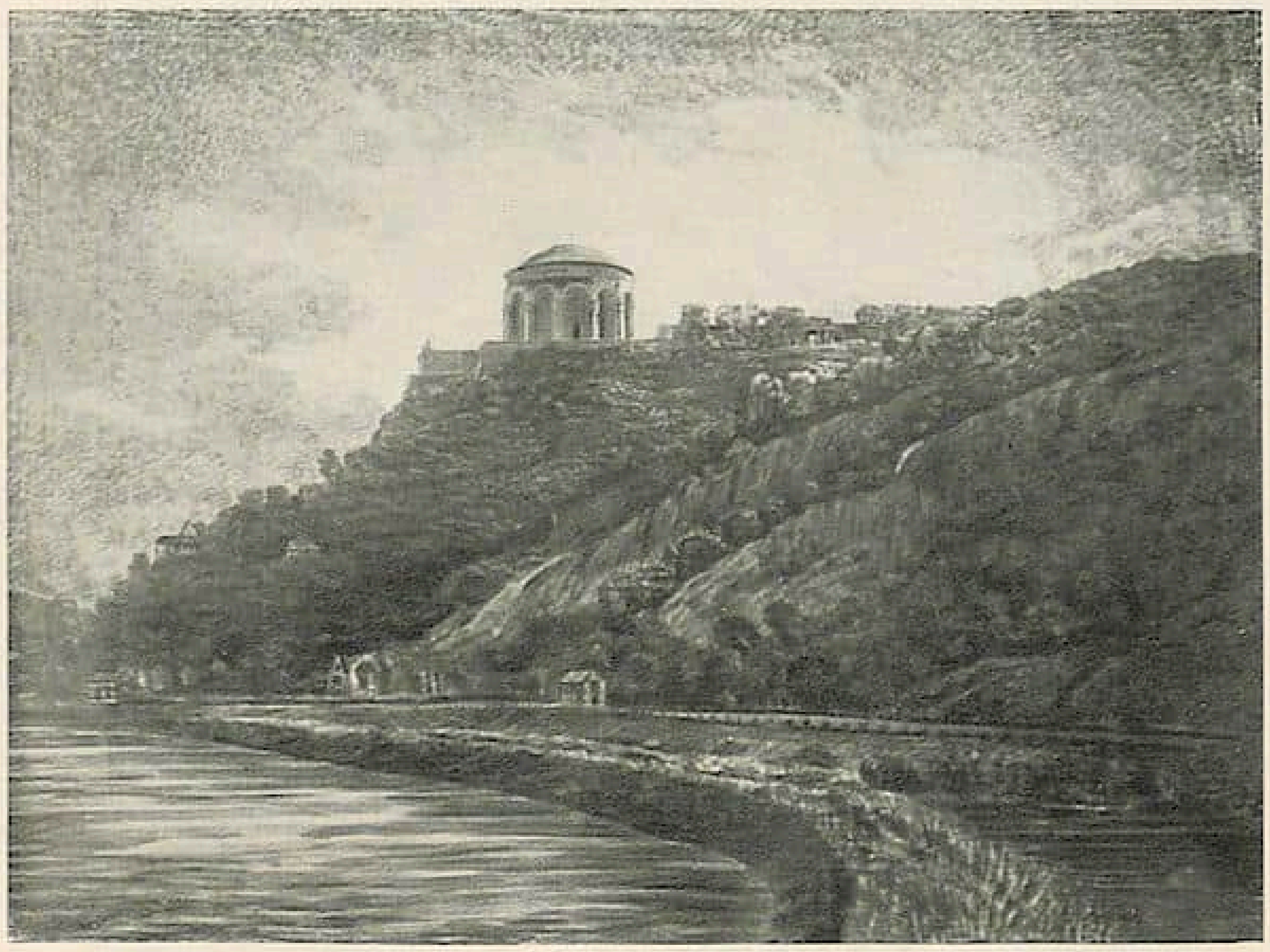
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILHELM KREIS — ENDGÜLTIGER ENTWURF ZUM BISMARCKDENKMAL AUF DER ELISENHÖHE BEI BINGEN

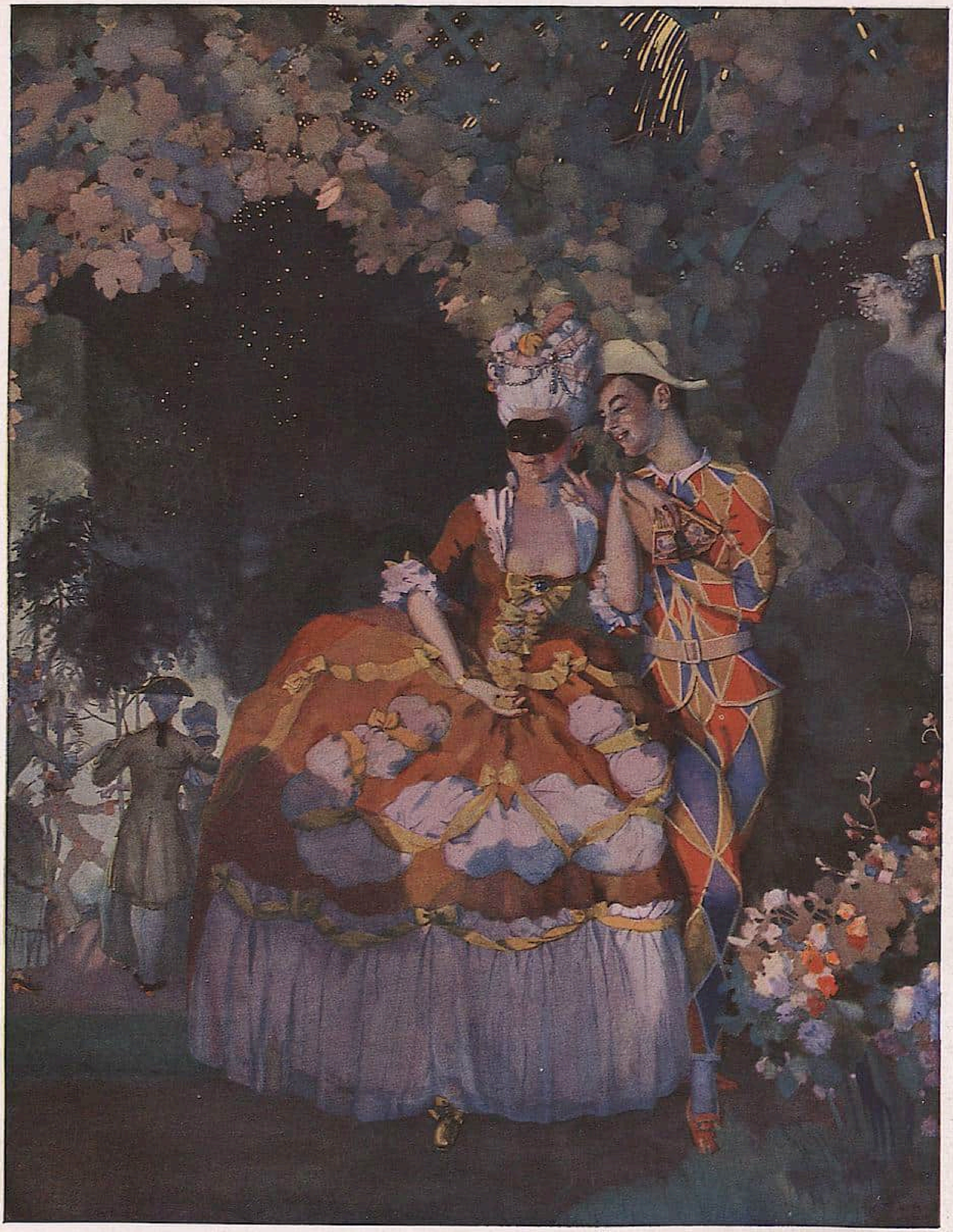
gemessen. Im übrigen mußten die kräftig vortretenden Rundtürme feinen Flachnischen weichen. So erhält der Zentralbau den Charakter einer dorischen Säulentrommel, vor deren scharfe Stege dorische, durch Rundbogen verbundene Dreiviertelsäulen treten. Alle, die sich über Kreis' angebliche Architekturbrutalität beim ersten Entwurf ereiferten, müssen nun gestehen, daß er hier eine wohlerwogene, feine und ausgereifte Kunst bietet. Seine mehrwöchentliche italienische Studienreise hat reiche Früchte getragen. Der jugendliche Stürmer ist zum gemessenen Abwäger geworden. Vielleicht gefällt er seinen Gegnern nun erst recht nicht, vielleicht behaupten sie nun, früher sei er ihnen doch lieber gewesen? Nun gut, die Verantwortung trifft doch die Bedenklichen, die gegen alles Urwüchsige protestierten. Wir aber freuen uns, wie vor den schönen Kuppelbau mit seinem reich behandelten Hauptportal sich der wohlgegliederte, säulenumrahmte Festplatz mit seinen, dem Neuklassizismus glücklich nachempfundenen Triumphtoren legt, wie gut sich mit seinem als Maßstab gedachten Nebenbau jetzt das Ganze in die Landschaft eingliedert.

M. SCHMID



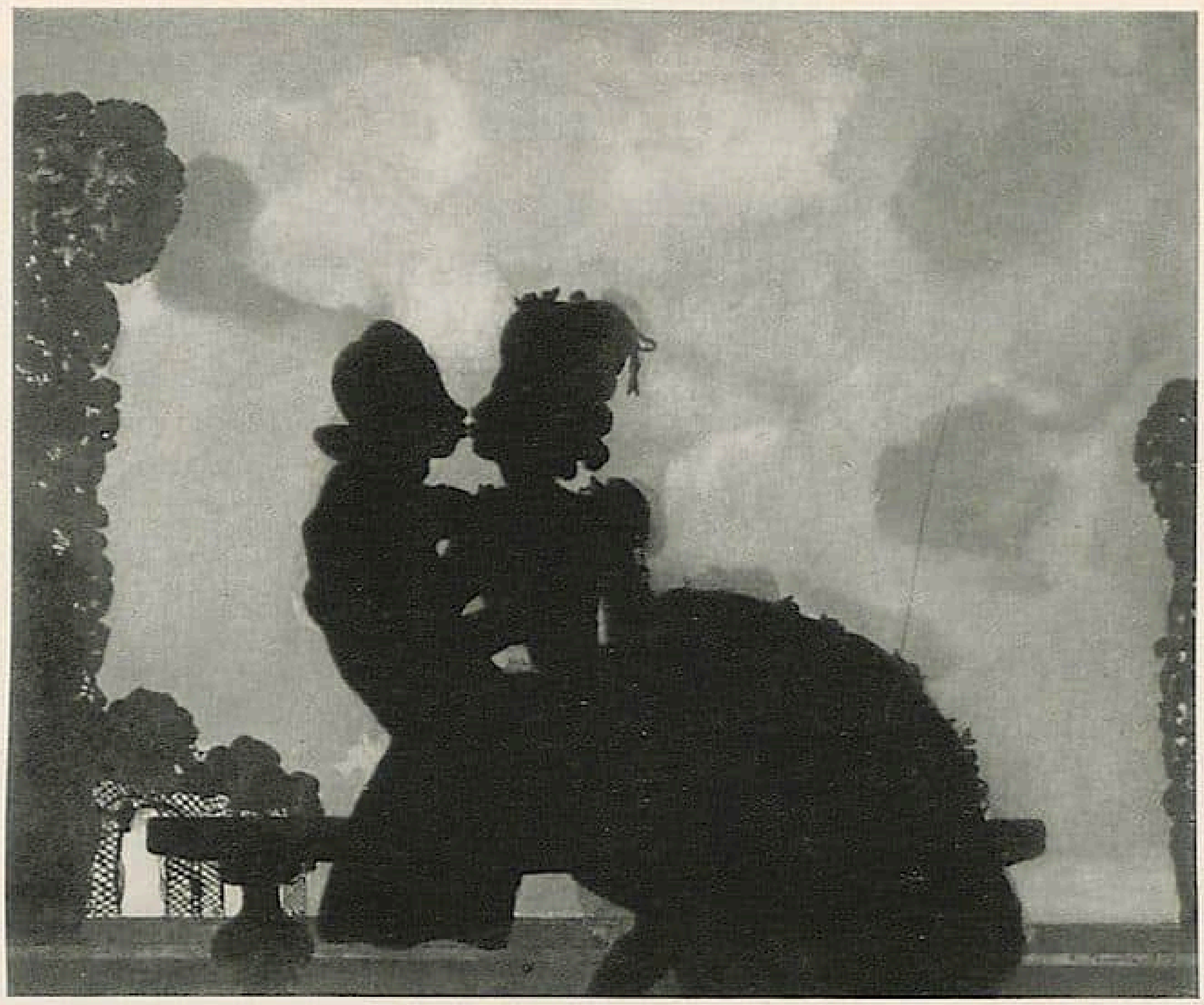
DIE ELISENHÖHE BEI BINGEN MIT DEM BISMARCKDENKMAL NACH DEM ENDGÜLTIGEN ENTWURF VON WILHELM KREIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CONSTANTIN SOMOFF PARKFEST

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KONSTANTIN SOMOFF — DER KUSS

KONSTANTIN SOMOFF*)

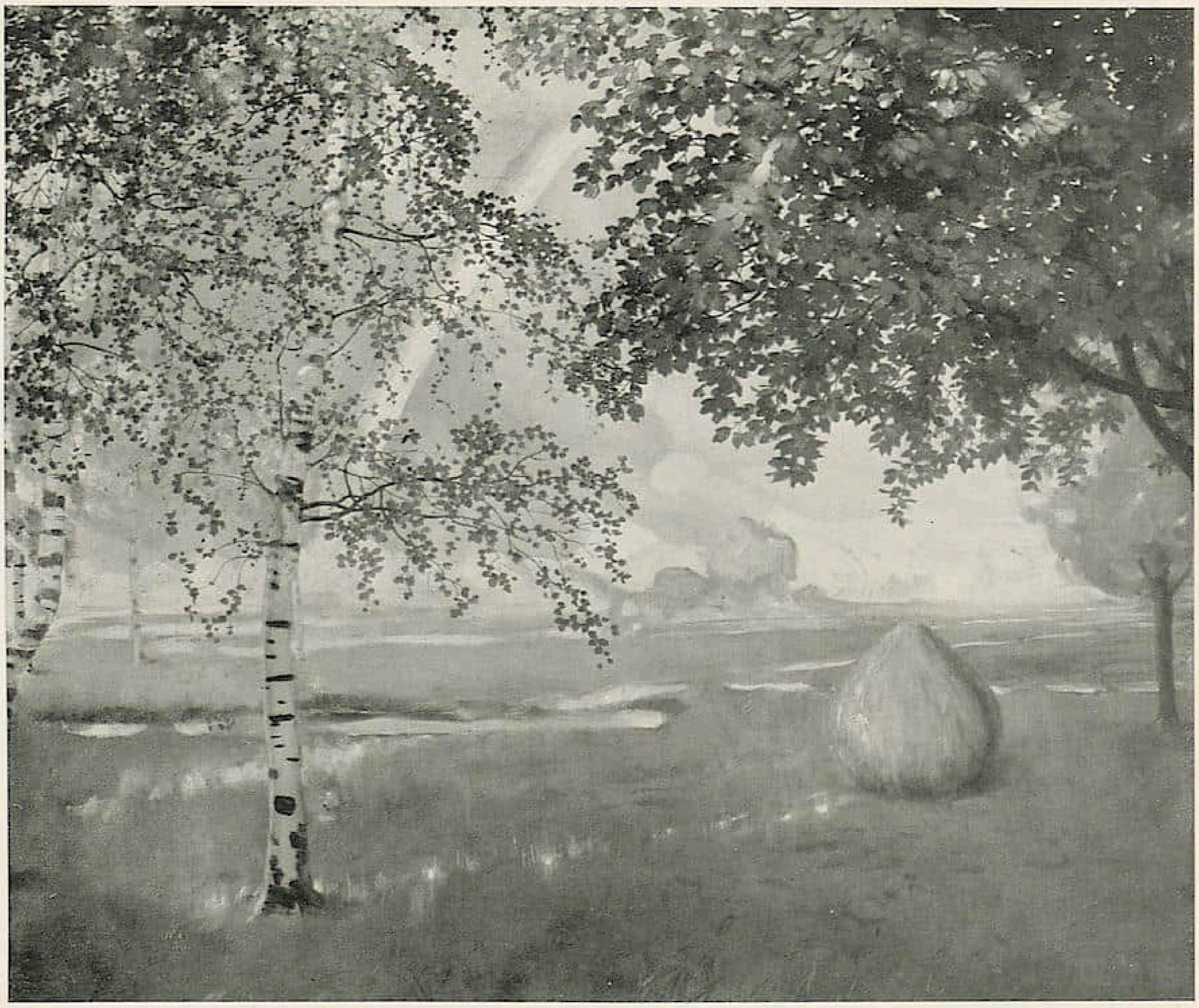
Von P. ETTINGER

Von allen zeitgenössischen russischen Künstlern — abgesehen von Wassilij Wereschtschagin, der seine einstige Popularität nur zum geringsten Teile rein künstlerischen Elementen verdankte — ist KONSTANTIN SOMOFF bisher der einzige, dem in der deutschen Kunstliteratur eine spezielle Monographie zuteil geworden ist, über den führende, westeuropäische Kunstzeitschriften größere Aufsätze (so auch wir in Jahrg. 1904/5 S. 217) gebracht haben, und dessen Illustrationen, Umschlagzeichnungen sowie Vignetten von deutschen Verlegern gesucht und gut bezahlt werden. Die charakteristischen Merkmale und das Wesen seiner Kunst, die vom ersten Anblick die Betrachter gefangen nahm, sowie der ganze Lebensgang Somoffs sind daher auch schon zu wiederholten Malen in mehr oder weniger treffender Weise gezeichnet worden. Natürlich wurde darauf hingewiesen, daß der angehende Künstler als Sohn des nunmehr verstorbenen Direktors der Petersburger Eremitage-Galerie in einem Milieu aufgewachsen ist, wo ihn von Kindheit an künstlerische Atmosphäre und Interessen umgeben, daß er mit seltener Intensivität in den Geist vergangener Epochen einzudringen und ihre allersubtilsten artistischen Offenbarungen in sich aufzusaugen verstand, um sie alsdann in

KONSTANTIN SOMOFF IM ATELIER

*) Siehe auch unseren Aufsatz in Jahrgang 1904/5 S. 217 u. ff.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KONSTANTIN SOMOFF LANDSCHAFT MIT REGENBOGEN

Strahlen prismatisch durch seine Werke brechen und in tausend blitzenden Facetten erglänzen zu lassen. Selbstredend ist ferner der vorwiegend dekorativ-stilistische Zug in Somoffs Oeuvre betont worden, sein steter Hang zu pikanten Anspielungen und lächelnder Ironie, woraus sich leicht gewisse Wahlverwandtschaften zu Aubrey Beardsley und Theodor Thomas Heine ergeben, obwohl anderseits gerade diese Parallelen die große Vielseitigkeit im Schaffen des russischen Meisters besonders hervorheben.

Sehr viel weniger oder auch gar nicht ist einer andern Eigenschaft des letzteren gedacht worden, die er mit den großen Kleinmeistern früherer Zeit gemein hat und die ihm namentlich in der neueren Kunst Rußlands eine Ausnahmestellung zuweist — der starken Gabe, in jedem Werke, aus jeder gestellten Aufgabe ein Maximum an Inhalt und künstlerischem Gehalt zutage zu fördern. Neben seinem hohen Können und unfehlbaren Geschmack, neben seinem hervorragenden Kompositionstalent und der feinen Schärfe seiner Konzeption möchte ich diese Fähigkeit als die faculté maîtresse Konstantin Somoffs bezeichnen. Sie war schon in vielen seiner Frühwerke sichtbar und trat mit den Jahren immer mehr in den Vordergrund; sie verleiht seinem ganzen Oeuvre, bis zu den graphischen Kleinigkeiten hinab, die ihm immer wieder aufgezwungen werden, jenen künstlerischen Ernst, auf den es schließlich in erster Reihe ankommt und der im Strom wechselnden Zeitgeschmacks sich einander ablösender Kunstrichtungen einzig und allein bleibenden Wert behält.

Es würde nicht schwer fallen, das Gesagte durch Werke Somoffs aus allen seinen Schaffensperioden, also durch eine Gruppe gewählter Oelbilder, Guaschen, Aquarelle, Zeichnungen, Porzellanfiguren usw. zu illustrieren.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KONSTANTIN SOMOFF SCHLAFENDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KONSTANTIN SOMOFF DIE LIEBENDEN (PORZELLANGRUPPE)

Aber auch die beifolgenden Abbildungen, die in vorwiegender Mehrzahl den Arbeiten des Künstlers aus den letzten fünf Jahren entnommen sind, bieten hierzu genügendes Material. Welch eine hohe Stufe der Vollendung weist in jeder Hinsicht die entzückende „Schlafende Dame“ (Abb. S. 147) auf! Das Formal-Zeichnerische, der aparte koloristische Reiz der originellen schwarzen Robe mit weißen Falbeln inmitten des rokokobunten Interieurs und das genrehafte Motiv der in süßen Träumen befangenen Reifrockschönen — alles ist hier bis auf den letzten Rest, bei vollem künstlerischen Gleichgewicht, zum Ausdruck gebracht. Ja, Somoff ist ein geborener Genremaler, er hat immer was zu erzählen, weiß bald durch eine sentimentale, galante oder gar prickelnd erotische Note zu interessieren, aber das Novellistische ist bei ihm stets plastisch und koloristisch so durchtränkt, daß es in der künstlerischen Faktur ganz aufgeht und wir seiner kaum bewußt werden. Anderseits, welch eine Fülle vollauf verarbeiteter kompositioneller Ideen und dekorativer Einfälle steckt z. B. in den lithographischen Umschlägen zu den russischen Gedichtsammlungen „Der Feuervogel“ von K. Balmont und „Cor Ardens“ des Wiatscheslaw Iwanoff! Entsprechend der verschiedenen Art dieser Dichter, wirkt hier die gewagte Zusammenstellung himbeerroter Rosenkränze mit dem reichen Safrangelb des Vorhangs wie eine tiefe, leidenschaftlich verhaltene Cellomelodie, während den Balmontschen Band ein luftiges, poetisches Scherzo schmückt, in dem sich russisch-orientale Phantastik mit Rokokoreminiszenzen die Hand reichen. Es gibt in der modernen Graphik nicht allzu viele Buchtitel von gleicher koloristischer Qualität und analog geistreichem Entwurf (Abb. S. 152 u. 157).

Wie bereits bemerkt, scheint mir dies Streben nach immer größerer Vollkommenheit, nach einer immer höheren Stufe harmonischer Durchbildung sämtlicher Hauptelemente eines Kunstwerks, wenn auch zuweilen auf Kosten der Prägnanz und Frische des ersten Eindrucks, besonders charakteristisch für den So-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KONSTANTIN SOMOFF BILDNIS

moff der letzten Jahre. Im Gegensatz zu einem großen Teil seines früheren Oeuvres, verschwindet aus seinen neueren Schöpfungen immer mehr das Impressionistische, Skizzenhafte, die bloße Andeutung, und parallel hiermit nimmt das Landschaftliche einen immer kleineren Raum in seinen Werken ein. Wir sehen bei ihm noch hin und wieder eine hübsche, intensiv erfaßte Studie, irgend einen taufrischen Naturausschnitt, allein der große Paysagist Somoff, der in Bildern, wie die bekannten und wiederholt reproduzierten „Badenden Frauen", „Vertrauliche Mitteilung", „Die Liebesinsel", „Die Poeten" u. a., die russische Landschaftsmalerei um neue Werte bereichert hat, schweigt seit langem. Diese Gemäldeserie in Grün, einem ganz spezifischen, für das nördliche Rußland sehr typischen Grün, das fast eine Entdeckung Somoffs war, darf wohl schon als abgeschlossenes Ganzes betrachtet werden und könnte, nach berühmtem Muster, als „Famille verte" in das Werk des Künstlers eingereiht werden.

Vor einigen Jahren mochte man überhaupt glauben, daß Somoff die Oelmalerei zugunsten der graphischen Techniken vollständig aufgegeben habe und auch im Porträt, trotz des eminenten Erfolges der „Dame in Blau", immer mehr zu kleineren Formaten, zu bloßen Bildniszeichnungen, meist mit etwas Aquarell gehöht, übergehen wolle. In diese Zeit fällt die ausgezeichnete Serie von Porträtköpfen russischer Dichter — W. Iwanoff, Block, M. Kusmin — und Künstler, wie E. Lanceray, M. Dobushinsky, deren Meisterwerk wohl der frappante Kopf Kusmins mit seinem Stich ins Degenerative und dem Anflug orientalischer Schwermut bildet. Erst letzhin fing Somoff

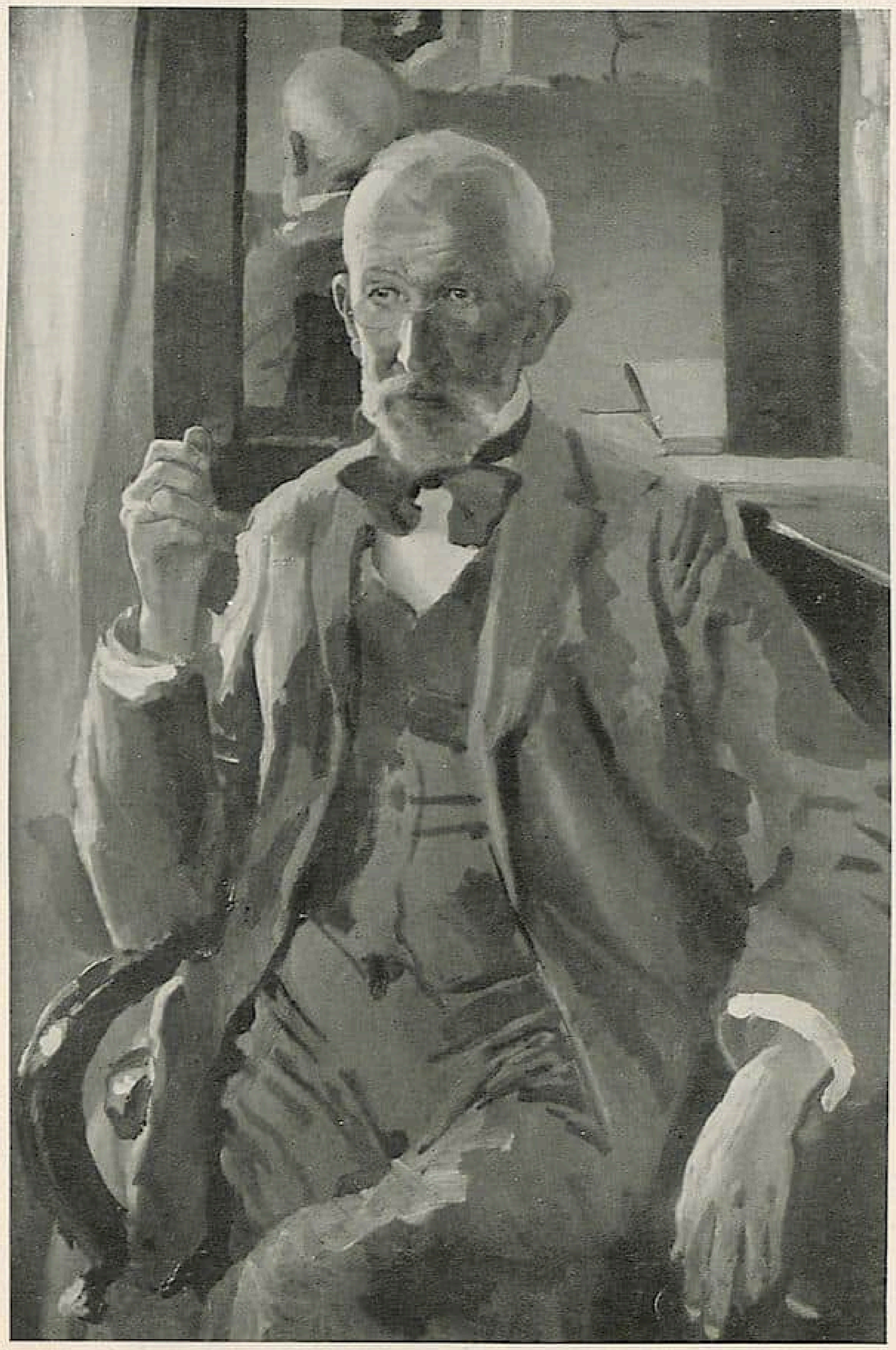
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KONSTANTIN SOMOFF IM MONAT AUGUST

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

wieder an, naturgroße Bildnisse zu malen. Das erste dieser Damenporträts aus den plutokratischen Kreisen Moskaus figurierte von zirka zwei Jahren auf der Ausstellung der Künstlergenossenschaft „Mir Iskusstwa", und war es auch kein Schlager, so entzückte es doch durch seine unendlich feinen, malerischen Qualitäten. Ein zweites, bisher noch nicht ausgestelltes Frauenbildnis dieser Gruppe — schwarzgelb gestreifte Toilette mit grünem Gazeschal — gehört nach meinem Geschmack zum Schönsten, was Somoff gemalt hat, und läßt an manche der besten Porträts Georg Ferdinand Waldmüllers denken, mit dem der russische Künstler auch in der Behandlung des Landschaftlichen oft entschieden etwas Gemeinsames hat.

Es ist höchst interessant, diese neueren und neuesten Werke Somoffs mit seinen älteren Arbeiten auf demselben Gebiet zu vergleichen. In den oben aufgezählten Porträtköpfen tritt eine stärkere Betonung des dekorativen Gesamteindrucks gegen früher hervor, in den neuesten Bildnissen in Oel macht sich deutlich jene Schwenkung zu altmeisterlicher Reife und



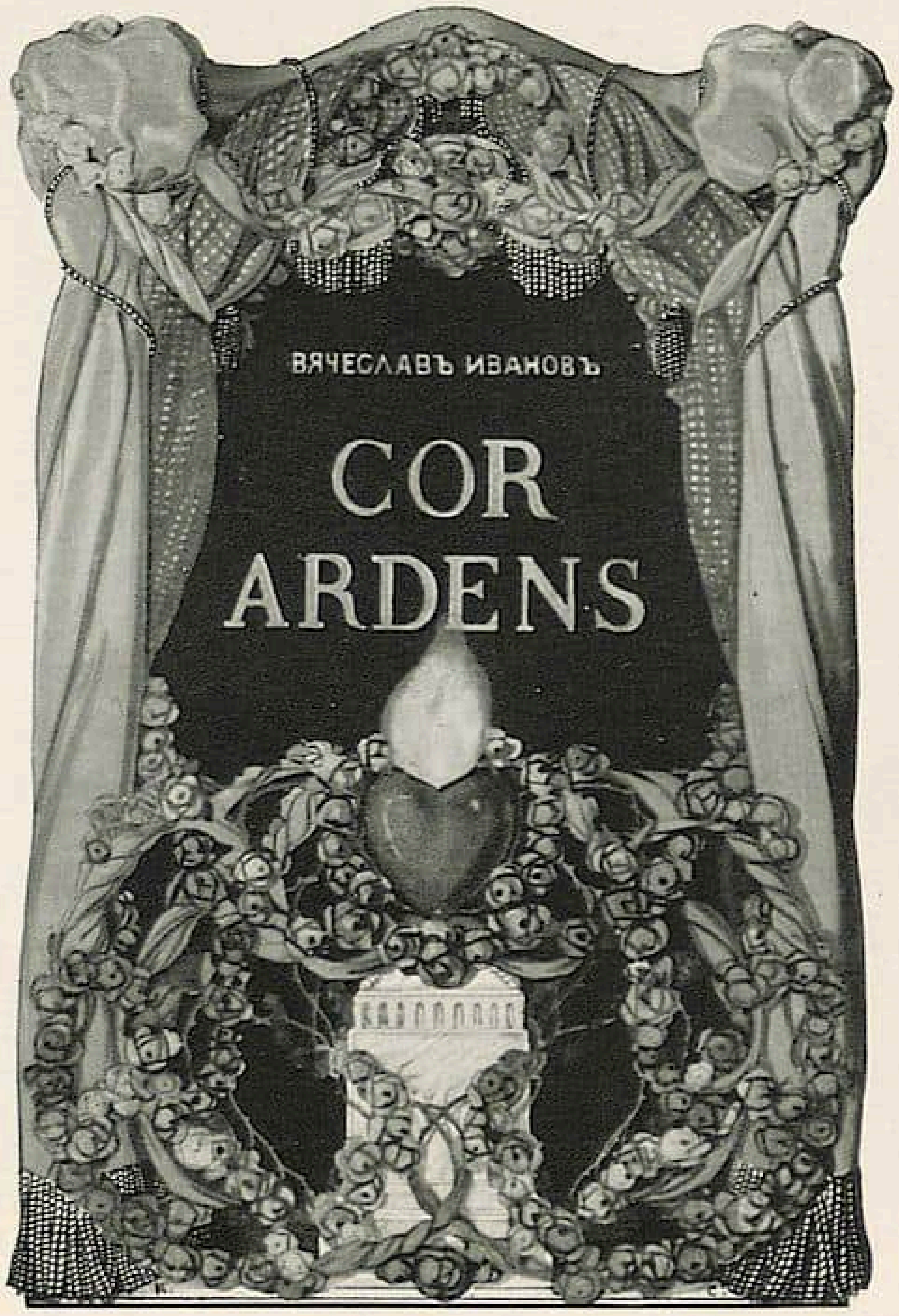
KONSTANTIN SOMOFF — DER VATER DES KÜNSTLERS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausgeglichenheit bemerkbar, von welcher bereits die Rede war, und nebenbei zweifellos auch eine gewisse Bereicherung und intensivere Sättigung der ganzen Palette Somoffs.

Wie schon anläßlich der „Schlafenden Dame“ gesagt, ist diese Evolution, besonders das stärkere Herausarbeiten des Figürlichen, auch in jenen neueren Schöpfungen aus der Welt des achtzehnten Jahrhunderts sichtbar, die mit dem Namen Somoffs unzertrennlich verknüpft sind und wohl am meisten zu seinem Ruhme beigetragen haben. Wie kraftvoll und sicher in Kontur und Farbe sind z. B. im „Harlekin mit Dame“ (Abb. geg. S. 145) die beiden Figuren hingestellt, die nichts mehr, wie in vielen früheren Bildern dieser Art, von leicht hingeworfener Staffage an sich haben, sondern direkt den Mittelpunkt der ganzen Komposition bilden, dem die Fête de nuit bloß zur Folie dient. Zu diesen Nachtfesten mit den glänzenden Effekten des Feuerwerks auf dunkelm Himmel kehrt der Künstler immer wieder zurück (Abb. S. 153), er liebt den brillanten Aufstieg der Rakete, das weiche Zerstieben der bunten Feuergarben, und hat diese Motive wiederholt in Guasche, Aquarell und Tinte meisterhaft individuell behandelt. Ueberhaupt ist Somoff in allen Stadien seiner künstlerischen Laufbahn dem achtzehnten Jahrhundert, jener Welt des schönen Scheins des ancien regime treu geblieben, und er ist nie müde geworden, ihren Zauber, ihre intimsten Geheimnisse, den süßen Duft ihrer überfeinen Kultur in immer neuen Variationen zu schildern.

Konstantin Somoff ist jetzt 43 Jahre alt. Die Reife seines Talents hat er längst erreicht, aber es wäre natürlich verfehlt, vom Stehenbleiben der Entwicklung bei einem Künstler zu sprechen, der seine Kunst so ernst nimmt und neuen Aufgaben nie aus dem Wege geht. So hat er, der als Meister der Kleinkunst gilt, unlängst sogar die Ausführung einer großen Wandmalerei übernommen. Obwohl abseits von jeder Schule und Künstlergruppe stehend, hat sein Talent neuerdings, vielleicht unter dem Einfluß der allgemeinen Strömung unseres Zeitalters nach künstlerischer Synthese, eine bestimmte Häutung durchgemacht. Sie dürfte nicht die letzte im Schaffen Somoffs bleiben.



KONSTANTIN SOMOFF — FARBIGER BUCHUMSCHLAG

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KONSTANTIN SOMOFF FEUERWERK

KULTURGESCHICHTLICHE GRUNDLAGEN DER DEUTSCHEN MALEREI

VON ETWA 1780 BIS ETWA 1840 (ODER VON CARSTENS BIS MENZEL)

Von Berthold Haendcke

II

Fragen wir uns jetzt, wie sich die Malerei zu alledem stellte, so muß die Antwort lauten, sie bildete einen Teil davon, gehörte allem Müssen dieser Epoche an. Der Träger der Richtung, in der vornehmlich die Neigung zur Antike eine formale Wiedergabe fand, war J. Asmus Carstens. Sein Leben als Künstler wurzelt zunächst im Widerspruch gegen Inhalt und Form der herrschenden künstlerischen Auffassung. Daß dieser Widerstreit zu einem Teile unberechtigt war, sei nur kurz angemerkt, denn es darf zur Steuer der Wahrheit nicht verschwiegen werden, daß die malerische Technik mehr als eines deutschen Malers, nicht nur Graffs, eine durchaus solide war, daß Carstens niemals in seinem Leben die oft gar nicht schlechte Kenntnis des Aktes von seiten der Akademiker errungen, daß er zu keiner Zeit tadelsfrei gezeichnet hat.

Carstens hatte sich mit Erinnerungsbildern aus der antiken Plastik erfüllt, die er durch eigene Aktstudien nicht berichtigt, aber mit einer in Herz und Sinn gefühlsmäßig erfaßten Kontur umrissen hat. Er hatte diese sich dadurch erworben, daß er die lebende Natur scharfsichtig betrachtete. Die Begründung, die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KONSTANTIN SOMOFF — PROMENADE

er selbst für sein Verhalten gibt, beweist wie stark das künstlerische Gefühl in ihm ausgebildet war. „Gezeichnet habe ich da (in Kopenhagen) niemals nach einer Antike", schreibt er. „Ich glaubte das Nachzeichnen würde mir zu nichts helfen, und wenn ich es versuchte, so war mir als ob mein Gefühl erkalte." Carstens wollte durch einfaches Betrachten seiner Vorstellungskraft die Uebung und Fertigkeit erobern, die andere Künstler durch vieles Nachzeichnen bloß in Hand und Auge bringen. Carstens fühlte dem Menschen aber nicht nur als „Gestalt" an den Puls, sondern er legte auch das Ohr dem Menschen an das Herz, um den stolzen starken Schlag des Lebens zu vernehmen. Denn das dürfen wir dem auf so steinigen und verschlungenen Wegen einherschreitenden Meister nicht versagen, daß er pulsendes Blut wieder durch die Adern seiner künstlerischen Gebilde rinnen ließ. Sie präsentieren sich in armem Gewande, als schwarz-weiße Zeichnungen, aber sie leben, obwohl sie nicht in des Meisters Heimat, ja nicht einmal in ihm als Künstler entstanden sind, sondern obwohl sie dem dichtenden Geiste, der Seele Homers entstammen. Carstens ist als Maler literarisch bedingt, ja er schließt sich häufiger ziemlich enge an den Text des Dichters an, aber er wird nie zum gemeinen Illustrator. Sein Kopf und sein Herz gehören seiner Zeit ganz an, von dieser empfing er die Fähigkeit, sich in Homers Welt zu versenken, sie als eine eigene Welt zu begreifen, als eine Selbsterkenntnis des die Welt der Erscheinungen aufbauenden Geistes. Carstens flüchtete sich völlig zur Idee hin, weil er die äußere Wiedergabe der mannigfaltigen Natur scheute, weniger wohl, weil ihn die hergebrachte Arbeitsweise abstieß, als weil er dadurch der klassischen Reinheit näher zu kommen glaubte, und weil die Zeichnung, selbst schattenhaft, die Schatten einer vergangenen Zeit besser fassen, als naturwahre Bilder. Rein äußerlich trat die damalige Vorliebe für helle, zarte Farben (Pastellmalerei) hinzu, die alle Zimmer zeigten, die in allen Gewändern, in allen Gegenständen, unter denen das Porzellan eine so bestimmende Stellung einnahm, aufschimmerten. Dadurch, daß J. Asmus Carstens die maßgeben-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

den Werte seiner Gegenwart zu erfassen geeignet war, erklärt sich jenes Staunen in Rom über sein Werk. Er bringe den großen Stil nach Rom, hieß es, anstatt diesen sich von dort zu holen. In seinen Zeichnungen schlug eben die bildende Kunst seiner Zeit ihre Augen auf, deshalb waren sie großen Stiles voll. Und es darf auch nur in eingeschränktem Maße gesagt werden, daß seine Arbeiten Verstandeserklärungen bedürfen. Wie innig der so jung dahinsterbende Maler von seiner künstlerischen Pflicht erfüllt war, beweisen die Worte, die er 1795 an den Minister von Heinitz schrieb: „Mir sind meine Fähigkeiten von Gott anvertraut, ich muß darüber ein gewissenhafter Haushalter sein, damit, wenn es heißt: tue Rechnung von deinem Haushalt, ich nicht sagen darf, ich habe das Pfund, so du mir anvertraut, in Berlin vergraben."

Kommt der „antike" Carstens hier nicht auch dem so stark lebendigen religiösen Sinne seiner Zeit nahe, ist er nicht im innersten Herzen auch den „romantischen" religiösen Historienmalern verbunden?

Die antikisierenden Meister neben Carstens wie Schick, Wächter u. a. m. kommen in diesem Zusammenhange nur insofern in Betracht, als die immer starke Verbindung von Süddeutschland zu Frankreich sich in ihrem Studiengange bedeutsam zeigt.

Weit wichtiger als die antikisierenden Neigungen sollten für die Folgezeit die fast gleichzeitig auftretenden „romantischen" Ideen werden. Im letzten Grunde wiederholt sich hier nur der Streit wieder, der seit dem Absterben des antiken Heidentums und dem Heraufkommen des Christentums ununterbrochen zwischen diesen beiden Weltanschauungen ge-

KONSTANTIN SOMOFF PORZELLANFIGUR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

tobt hat. Selbst das Mittelalter weiß davon zu erzählen.

Schlegel sagt: „Die romantische Auffassung umfaßt alles, was nur poetisch ist, ihr eigentliches Wesen besteht darin, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann, sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist" (Athenäum 1798). Ein Ideal ist zugleich Idee und Faktum. Für Deutschland ist besonders wichtig die Begeisterung für das Mittelalter, über das die deutsche Reichsfahne gebietend geflattert hatte, das Gefühl des Deutschtums.

Immer mehr nahm das Publikum die Liebe für die Geschichtswissenschaft gefangen. Herders geschichts-philosophische Schriften gewannen schon weite Kreise für diesen Stoff, nicht zum mindesten, weil sie eine gewisse Vorliebe dafür äußerten, von den im engeren Wortsinne geschichtlichen Geschehnissen sich zu lösen, und eine Konstruktion der Dinge nach spekulativen Gesichtspunkten zu versuchen. Müller wandte sich in seiner Geschichte der schweizerischen Eidgenossenschaft bereits von dieser Methode ab, aber einer für den nach gediegener und belehrender Unterhaltung begierigen Liebhaber passenden Darstellung zu. Sein vornehmster Nachfolger auf diesem Wege war Friedrich Schiller, der seit 1790 über eine Geschichte des Dreißigjährigen Krieges nachdachte. Es ist für uns hier einerseits die Feststellung wichtig, daß die geschichtlichen Werke für das gebildete Publikum als anreizend erscheinen konnten und andrerseits, daß die Stoffe der deutschen Geschichte entnommen wurden. Schiller gab sogar mit andern Fachgenossen seit 1790 eine „Allgemeine Sammlung historischer Memoires vom 12. Jahrhundert bis in die neuesten Zeiten" heraus. Energisch gingen die Forscher und Geschichtsfreunde auf dem Wege weiter, der in die große deutsche Vergangenheit führte. Der den Tatsachen des Daseins überall im täglichen wie im innerpolitischen und außerpolitischen Leben zugewandte Sinn verlangte für seine Auffassung ständig mehr Geltung. Niebuhr folgte dem Rufe. Er begründete durch sein Werk über die „Römische Geschichte" (1811/32) die auf Quellenkritik beruhende kritische Geschichtsforschung. Niebuhr verlangt, nie zu vergessen, daß jeder historische Bericht nur den Eindruck dessen wiedergibt, der jenen geschrieben hat. Der Forscher müsse darüber hinweg „bis zur ursprünglichen Gestalt des Geschehenen vordringen und es schauen wie ein Augenzeuge und Mitlebender". Im Jahre 1813 war die politische Anteilnahme der Massen an der Gegenwart so enge bereits mit der Vergangenheit verknüpft, erschien diese so lebensvoll, daß Rottek in seiner „Allgemeinen Geschichte" die Anschauungen der Gegenwart in jedes Zeitalter und Volkstum zurücktrug und die Weltgeschichte zu einem Vortrag angewandter Politik, zu einer Bekenntnisschrift des Liberalismus gebrauchend, für den durchschnittlichen Geschichts- und Staatsbegriff der Mittelklassen ein Zeitbuch von weitgehender Wirkung schrieb, das in dreißig Jahren 16 Auflagen erlebte (Gervinus).

KONSTANTIN SOMOFF — IN DER SOFAECKE

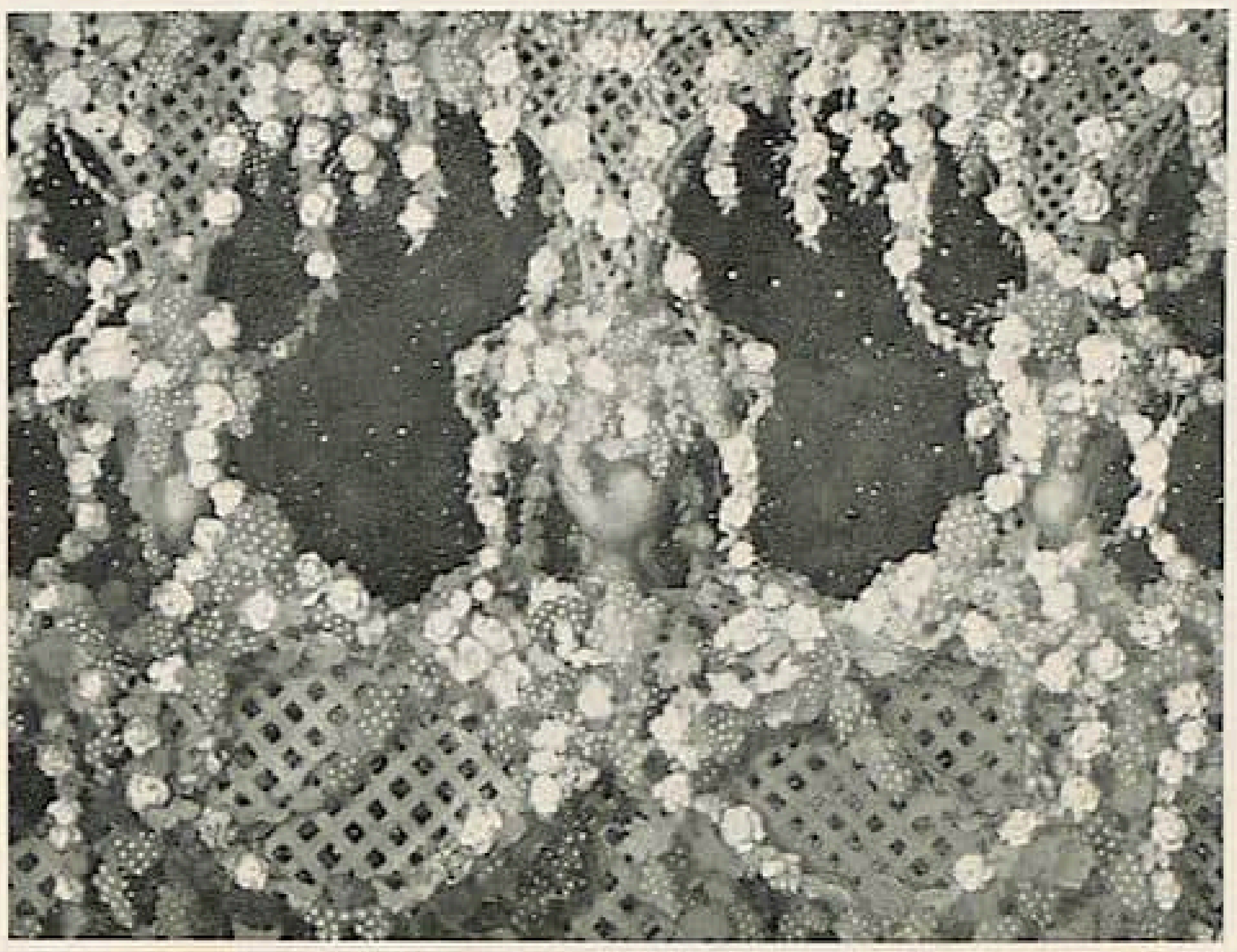
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KONSTANTIN SOMOFF BUCHUMSCHLAGZEICHNUNG

Zu Neujahr 1819 rief Stein die „Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde“ ins Leben; 1826 erschien unter der Leitung von Pertz der erste Band der „Monumenta Germaniae historica“; Raumer schrieb 1824 seine Geschichte der Hohenstaufen und 1827 Stenzel die Geschichte Deutschlands unter den fränkischen Kaisern, Ranke die der romanischen und germanischen Völker. Genug, um die Beispiele nicht zu häufen, all überall trat, die Anteilnahme machtvoll an sich reißend, die Geschichtsforschung auf den Platz — allerdings zu einem Teile deshalb, weil man hier sich ungestraft politisch aussprechen konnte, nachdem die deutschen Fürsten, zum größten Teile, die ihren Völkern in der Bedrängnis gegebene Zusicherung für politische Mitarbeit nicht gehalten hatten.

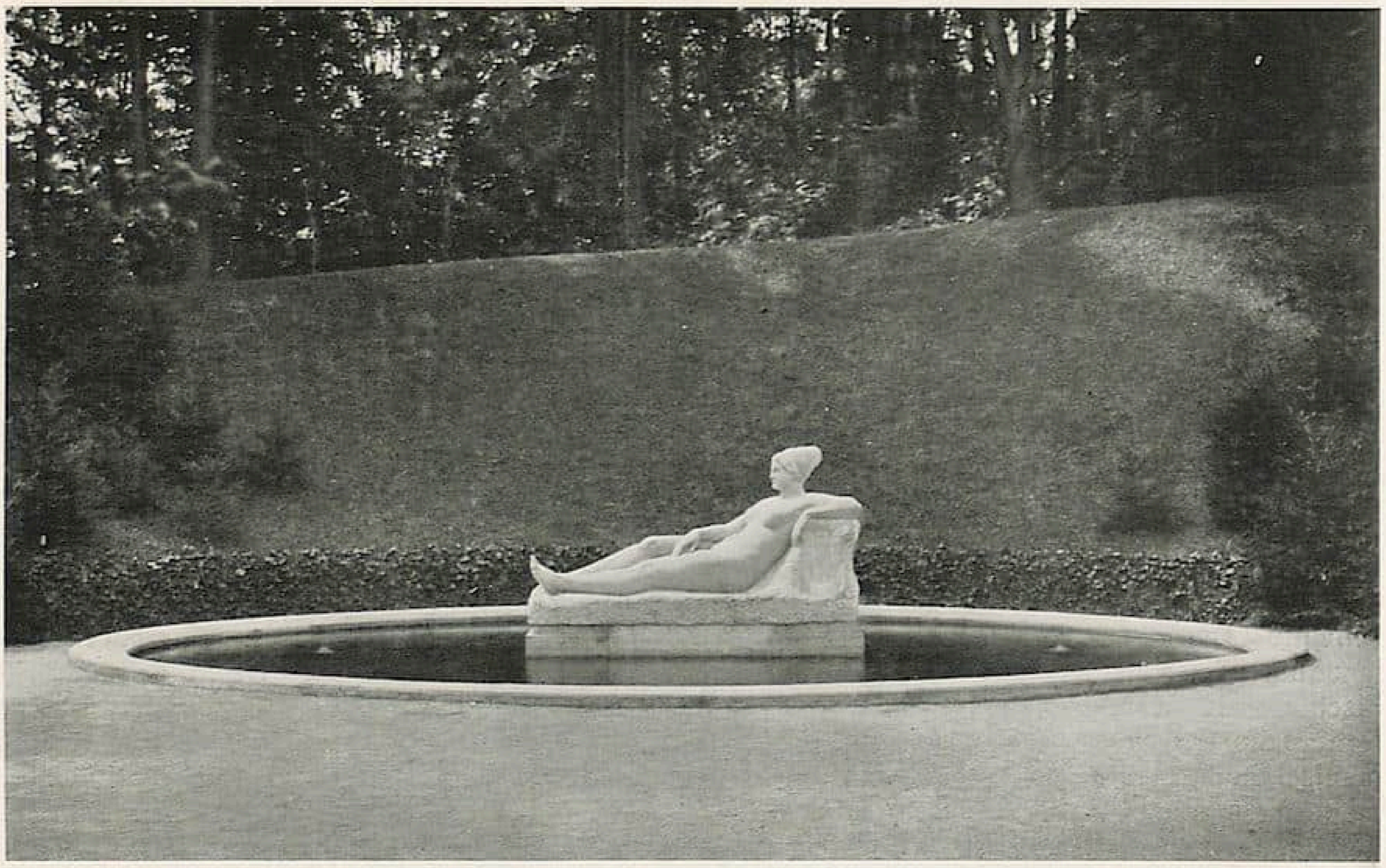
Der deutsche Sinn, den die Schrecknisse und die glanzvollen Siege von 1806—1814 gewaltsam wach gerüttelt hatten, feierte auch sonst nicht mehr. Thibaut verlangte 1814 schon ein allgemein bürgerliches Recht für Deutschland und Savigny verfaßte (1815/31) sein großes Werk über die Geschichte des römischen Rechts im Mittelalter, das den Zusammenhang zwischen antikem und modernem Recht darlegte, während Eichhorn seine deutsche Staats- und Rechtsgeschichte (1808/18) schrieb. Jacob Grimm legte 1816 den Grund zur Germanistik durch seine Abhandlung „Poesie im Recht“; seine deutsche Grammatik erwies die Vornehmheit der germanischen Sprache (seit 1819), Karl Lachmann behandelte (1816) die ursprüngliche Gestalt „Von der Nibelungen-Not“, und Ludwig Uhland gab als Forscherdichter „Walter von der Vogelweide“ im Jahre 1822 dem deutschen Volke zurück. Alt-Germanien erwachte überall und reckte seine stolzen Glieder.

(Fortsetzung folgt)



KONSTANTIN SOMOFF ZEICHNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RICHARD ENGELMANN — BRUNNENFIGUR IM STADTPARK ZU GÖRLITZ. KALKSTEIN (1910)

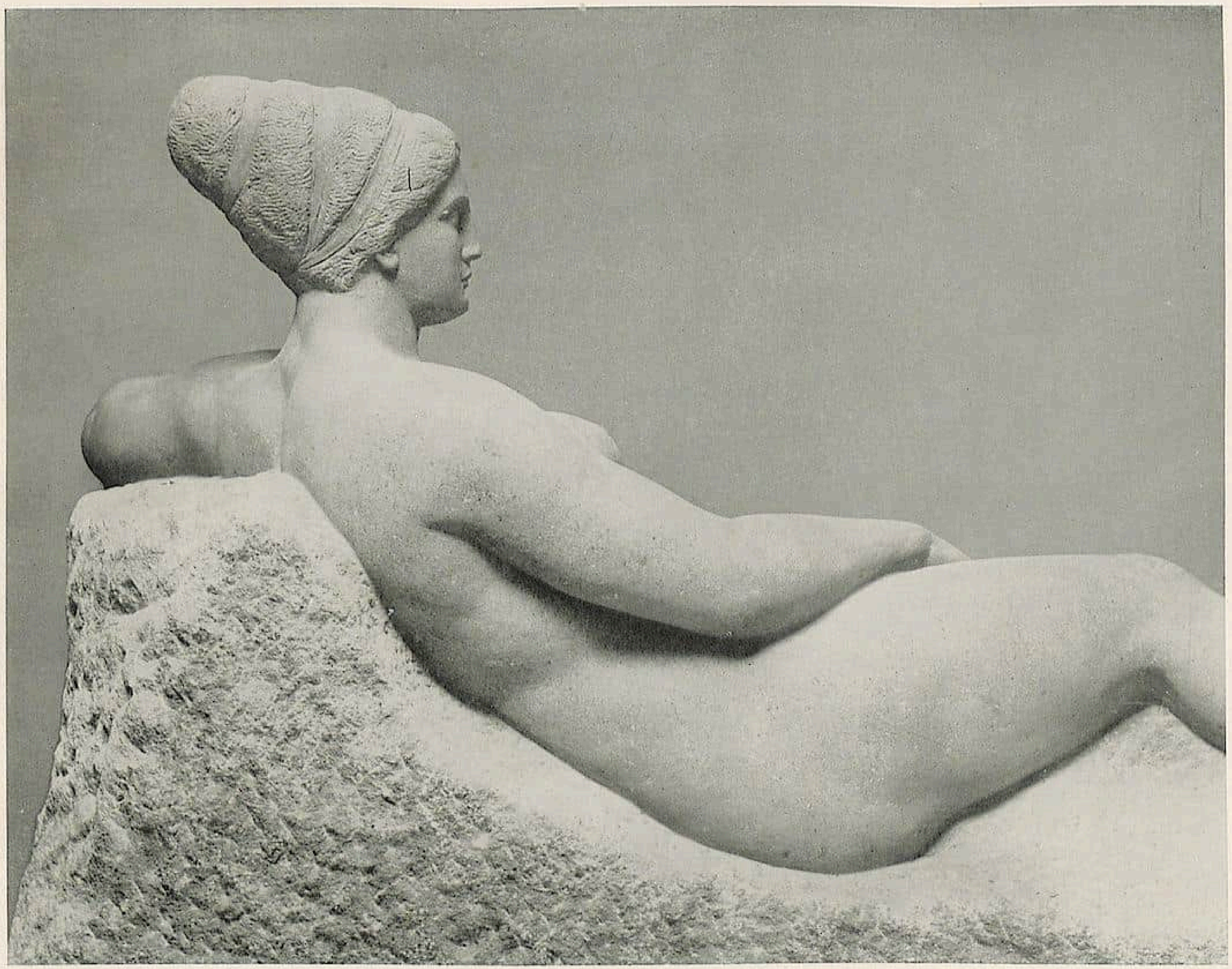
DER BILDHAUER RICHARD ENGELMANN

Von Dr. Ewald Bender

Wem unter unseren jüngeren Bildhauern es geschah, daß er zwischen 1860 und 1870 geboren wurde, der hatte damit das Los einer unsteten, irrenden und überaus beschwerlichen Jugend gezogen. Es war schon besser, kein Talent zu haben. Dann ging man eben nach Berlin und wurde Begasschüler. Glücklich, wer in Rom oder Florenz sich mit dem Kreis um Marées berührte. Denn Hildebrands „Problem der Form" erschien erst 1893, und es dauerte noch Jahre, bis die Lehre ganz begriffen war und sich in München zu dauerndem Segen niedergeschlagen hatte. Und in eben diesen neunziger Jahren irrte und litt und verdarb eine Generation von Bildhauern, aus der sich nur die Stärksten zu später Blüte erhoben. Es sind Gaul, Barlach, Engelmann und der ältere und glücklichere Tuaillon. Gänzlich hingegeben den jedesmal stärksten Eindrücken seiner Umgebung, war es das Schicksal Engelmanns, alle künstlerischen Gebrechen seiner Epoche eine Zeitlang zu tragen. Indem er sie überwand, sühnte er wie durch ein Fegefeuer die Schwäche des Talents und Charakters und ging als ein Geläuterter hervor. Der Fall Engelmann ist typisch für jene Generation von Bildhauern, die sich heute dem 50. Lebensjahre nähern.

Unter dem Pultdeckel im Bureau fing der dreiundzwanzigjährige Buchhalter an, allerlei plastische Allotria zu treiben. Es war in München und zum Sterben langweilig. Irgend etwas mußte geschehen, was Vergnügen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RICHARD ENGELMANN — FIGUR VOM BRUNNEN IN GÖRLITZ. DETAIL (1910)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

und Befriedigung gab und den Jammer vergessen ließ. Er modellierte in Wachs kleine Arme und Beine, ohne an Skulptur zu denken. Man brachte die Versuche eines Dilettanten zu Ruemann, und nicht lange nachher war Engelmann Schüler der Akademie. Wenn man am 5. Dezember 1868 geboren war (in St. Georgen bei Bayreuth als Sohn eines Arztes) und sollte mit 24 Jahren wieder Anfänger sein, so ergab sich das Tempo der Bemühung von selbst. Schon ein halbes Jahr nach seinem Eintritt in die Akademie, gegen 1893, entsteht das erste größere Werk: „Der Philosoph". Es wäre kein schlechter Anfang gewesen, hätte der junge Künstler nichts anderes gewollt als was das unbefangene Auge sieht: den reifen männlichen Kopf von äußerst komplizierten Flächen. Schon aber hatte er ihn „Philosoph" getauft und meinte wohl, der Bildhauer müsse „Ideen" gestalten. Was das Auge im Kern begriffen hatte, das verdarb die Philosophie. So sollte es Engelmann noch öfter ergehen.

Immerhin: dieses erste Werk hatte in der Ausstellung Erfolg. Eine weniger eindrucksfähige Natur hätte die üblichen Eifersüchteleien gelassen hingenommen. Aber Engelmann verläßt in der ersten Erregung die Akademie. Nun wäre beinahe alles gut geworden; denn Hildebrand, der sich zufällig in München aufhält, verspricht zu korrigieren, aber in Florenz. Also schnelle Verheiratung und Abreise. Einen Monat lang arbeitet er bei Hildebrand, da verläßt dieser Florenz und Engelmann sieht ihn nicht wieder. Die Eindrücke waren stark, aber nicht dauernd genug, um vorzuhalten. Da tritt ihm Böcklin in den Weg. Es gibt wundervolle Abendspaziergänge voll stärkster seelischer Impressionen. Der überreife Greis, der schon lange kein Modell mehr benutzt, weil er die Natur im Kopf und in den Händen hat, entwickelt, was er sich unter Plastik denke. Er verweist den jungen Sucher auf die Antike, rät, das Modell nach Hause zu schicken, — und Böcklin muß es doch wissen, wenn irgendeiner. Das Unglück bleibt nicht aus: Engelmann stilisiert, noch ehe er einen Kopf nach den Verhältnissen, die ihm die Natur zur Lehre bietet, einwandfrei bauen kann. In München weist die Jury seine Sachen zurück, und in diesem Moment der Verzweiflung sagt ihm ein durchreisender deutscher Maler ein offenes Wort: Paris, ehe es zu spät ist.

1896 trifft er dort ein. Ganz kurze Zeit arbeitet er in der Akademie Julian und zieht sich dann zurück, um allein einen Weg zu gehen, den ihm kein Lehrer erleichtern kann. Bald erliegt er einem neuen Einfluß und Hildebrand und Italien sind gänzlich vergessen. Ueberall sieht man Rude und Carpeaux, die Jüngeren wie Dubois, Mercié, Dampt begeistern

RICHARD ENGELMANN — MÄDCHEN MIT SCHWAMM
GIPSMODELL FÜR BRONZE (1908)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RICHARD ENGELMANN DIE SCHLAFENDE (DETAIL)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Paris, und also sind sie wohl auf dem richtigen Wege. Er findet bei ihnen allerlei, was seinen eigenen Wünschen entgegenkommt: Realismus in den Details der Form und der Empfindung, einen Elan der Komposition, menschlich wertvolle „Ideen“, und, nicht zu vergessen, hier und dort ein paar gute, plastische Einzelheiten: einen Schenkel, ein Handgelenk, einen gutsitzenden Arm. Derlei haben die Franzosen und Belgier im Blut, und wenn sie sündigen, dann wird es immer noch nicht gar zu schlimm. Vor Rodin aber stand man mit einem großen Erstaunen. Man hätte schon Franzose sein müssen, oder als Deutscher zehn Jahre jünger, um an seinem Genie fruchtbar zu werden. So heißen Engelmanns Werke aus dieser Zeit: „Ertrunkene“, „Ein Verdammter“ und dergleichen, und man findet sie würdig der Ausstellung im Champ de Mars. Daß er immer noch irrte, wußte der Künstler zwar nicht. Doch war die rechte Befriedigung seiner Wünsche auch in Paris nicht erreicht worden. Er begann, sich an Berlin zu erinnern. Man sprach nur von Begas und seiner Schule. Vielleicht dachte Engelmann an Aufträge, denn von der Art des Begas war er damals nicht gar so weit entfernt. So siedelte er Ende 1898 nach Berlin über. Und nun sollte es wieder einmal ganz anders kommen, als er es sich vorgestellt hatte. Zwar, was er in den nächsten Jahren herausbrachte (das „Liebespaar“, die „Aufrührerin“, „Pelleas und Melisande“), bewegte sich durchaus noch in dem Stil seiner Pariser Werke. Dann aber, gegen 1905, kam der Moment der gänzlichen Erneuerung.

RICHARD ENGELMANN DIE BRAUT. GIPS FÜR KALKSTEIN (1912)

Engelmann hatte mit dem Kreis der Secession Fühlung genommen. Ganz allmählich gewannen die sachlichen Ideale dieser Gruppe eine immer wachsende Herrschaft über sein Denken. Von neuem wandte er sich an die Natur. Und als Ergebnis eines überaus strengen Studiums vollendete er 1906 „Die Frau mit den Handschuhen“. Gesicht und Haare sind in einfachsten Flächen modelliert. In strengen Winkeln begegnen sich die Linien, und die breiten Aermel, die einem Tumult von Falten und Ueberschneidungen Platz geboten hätten, sind unbewegt, bis auf ein paar Knicke an den Gelenken, motiviert durch die horizontale Lage der Unterarme. Und nur die virtuos „gemachten“ Hände mit den Handschuhen erinnern noch an vergangene Eitelkeiten eines falsch verstandenen Realismus.

Schon vorher aber war die Skizze einer „Ruhenden Frau“ entstanden. Engelmann sieht, kurz vor ihrem Tode, 1905, seine schwerkranke Frau mit gelösten Gliedern auf dem Sofa liegen, und der Anblick ergreift ihn als Bildhauer noch mehr, denn als Freund und Gatten. 1906 kommt der Auftrag eines befreundeten Architekten, die Skizze groß in Stein für den Garten seiner Mutter in Osnabrück auszuführen. Und dieses Zusammentreffen dreier Faktoren: das vorhergehende Studium an der „Frau mit den Handschuhen,“ das persönliche Erlebnis und der Auftrag wirken zusammen, um den Bildhauer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

zu erlösen. In der „Ruhenden Frau“ von 1906 fand Engelmann sich selbst. Und von da an führt sein Weg zu reifen Werken von Schönheit und Größe.

Wir werden versuchen müssen, diesen neuen Stil zu bestimmen und ihn aus dem Wesen des Menschen zu erklären. Denn nichts taugten die neue Anschauung und der neue Ausdruck, wenn sie nicht zu entwickeln wären aus der besonderen Art des Talents und des Charakters. Es war Engelmann bestimmt, reif und er selber zu werden, wenn auch erst, als er sich dem 40. Lebensjahre näherte. Ist es die Schuld der höchst verwirrten und unglücklichen Zustände der plastischen Produktion, daß er, wie auch Barlach, so spät zu seinem Werk kam, so darf auch nicht vergessen werden, daß sich Engelmann von Anfang an jedem starken Eindruck allzurasch hingegeben hat.

Daß der bildende Künstler einer Leidenschaft für die großen menschlichen Empfindungen nicht anders Ausdruck geben dürfe, als durch die „Form“, begriff er erst spät. Er schwelgte in komplizierten seelischen Situationen und suchte diesen „Inhalt“ mit der erschütternden Naivität der Naturalisten durch bewegte Männlein und Weiblein wiederzugeben. Daß ein unbehauener Block durch seine immanenten plastischen Qualitäten, die Ballung des Raumes und den Panzer von Flächen, deutlicher die Sprache der Größe redet als das Bismarckdenkmal von Begas, wurde nur mühsam begriffen. Der Bildhauer, der die elementaren Wirkungen seiner Kunst zu nutzen weiß, geht vom Kubus aus und entwickelt an ihm, was er im besonderen zu äußern wünscht. Es ist Sache der künstlerischen Selbstzucht, auf die billige Unterhaltung des Verstandes durch Psychologie und Anekdote zu

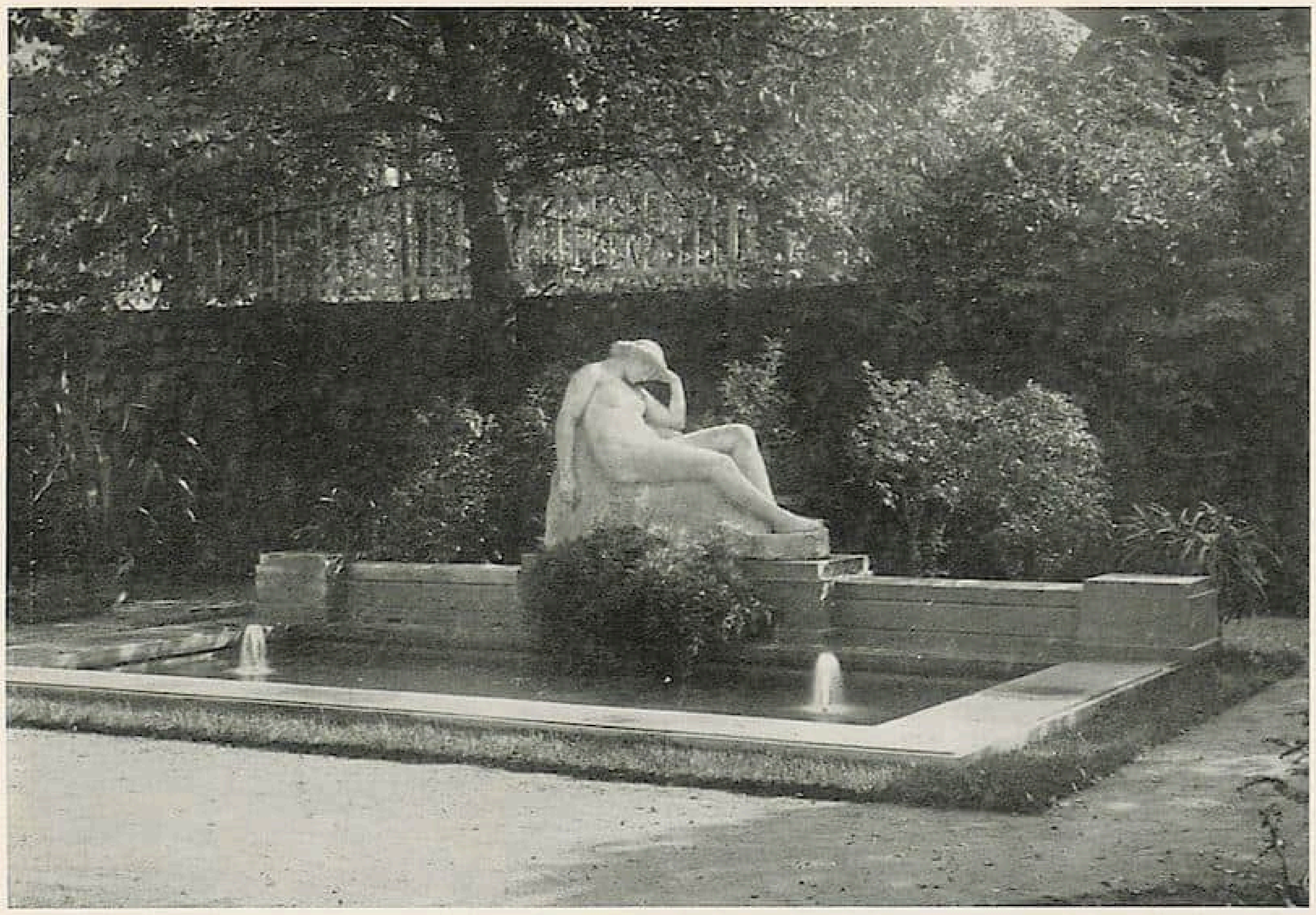
RICHARD ENGELMANN ☙ SCHWESTERN. GIPS FÜR KALKSTEIN (1911)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RICHARD ENGELMANN

DIE TRAUERNDE. KALKSTEIN (1912)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



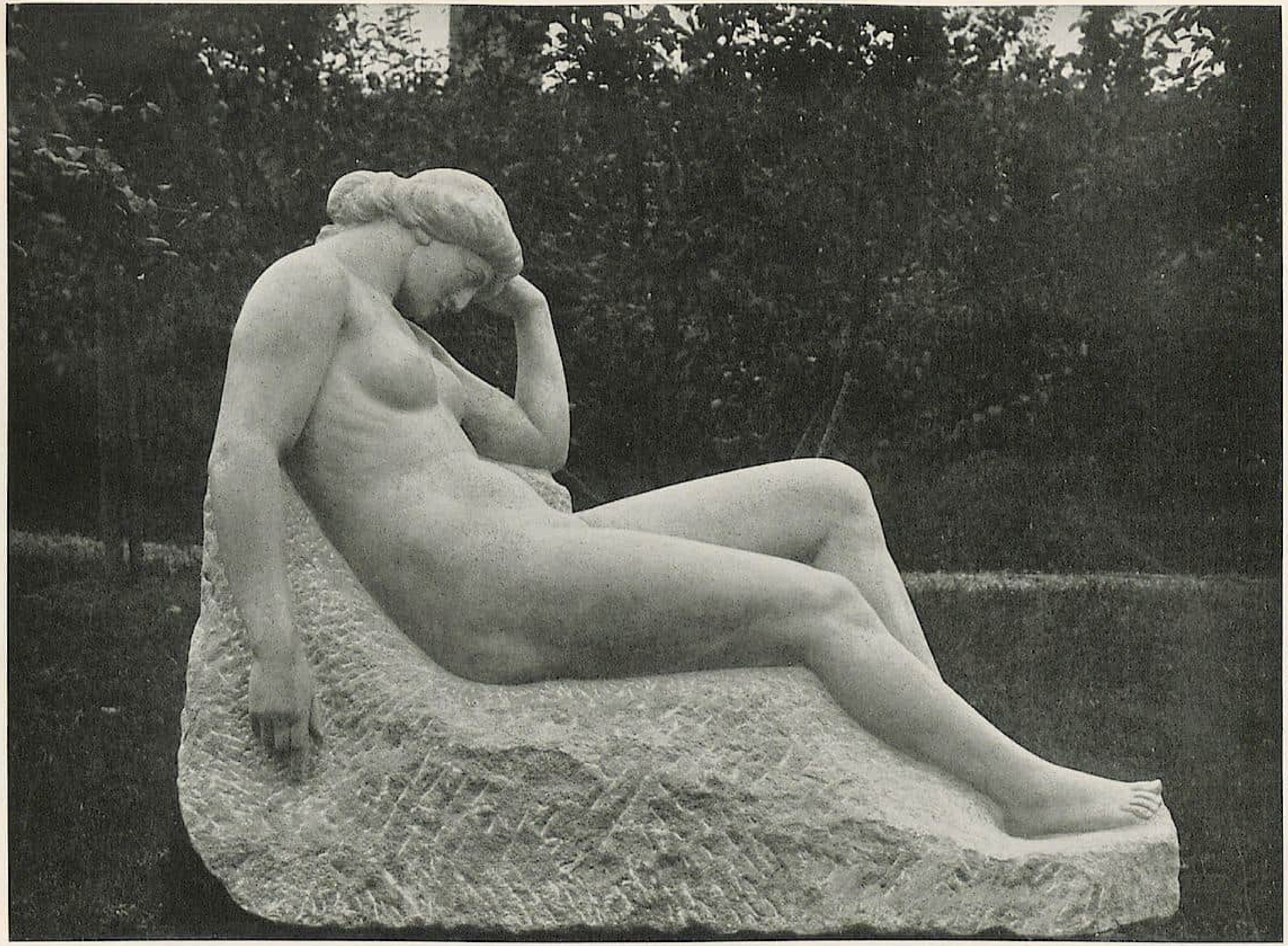
RICHARD ENGELMANN — BRUNNENANLAGE (RUHENDE FRAU) IM GARTEN GOSLING. OSNABRÜCK (1906/7)

verzichten, zugewandt einzig und allein den selteneren Sensationen des Auges.

In dem Moment, wo Engelmann die ausschließlichen Forderungen der „Form" gegenüber dem „Inhalt" anzuerkennen begann, mußte sein Streben nach dem Ausdruck großer Empfindung zur monumentalen Plastik führen. Von jeher liebte Engelmann den weiblichen Akt. Er sieht ihn mit jener Sinnlichkeit der ein wenig weiblichen Männer, die an der Frau am meisten schätzen, was sie dem Manne ähnlicher macht: den hohen Wuchs, kolossalische Formen und festes Fleisch. Die weiten und ruhigen Flächen, die Geschlossenheit weicher Konturen, die Massen von Rundheiten bieten ihm zugleich die Elemente seiner endlich artikulierten Sprache. Breit gelagerte Massen, lang geführte Linien, die flache, wenig bewegte Kurve verweisen den Betrachter auf einen entfernten Standpunkt. Engelmanns entwickelter Sinn für die Dekoration rechnet mit den Verhältnissen der Umgebung, in der der Stein sein Leben entfalten soll. Er sieht das Werk mit seinem Lokal, der Landschaft oder der Architektur, zusammen. So verweist ihn sein Talent auf die Brunnenfigur, die Gartenplastik, den Schmuck monumentaler Architektur, auf das Denkmal. Und es erscheint durchaus organisch, daß eine so geartete Anschauung weder in Bronze noch in Marmor Ausdruck sucht, sondern in jenem schönen, gelblichgrauen und wetterfesten Kalkstein aus Euville.

Eine von Böcklin genährte Neigung für die klassische Antike bestimmt den Typus des Kopfes, die Art der Haarbehandlung, das Motiv des schön gelagerten Körpers, am sichtbarsten bei dem Görlitzer Brunnen von 1910. Im übrigen nähert sich die Form dem spezifischen Realismus unserer Tage. Im Jahre 1908 entstand das „Mädchen mit dem Schwamm", ein bei Engelmann ungewöhnliches Motiv kontrastierender Bewegungen. Ganz zurückgedrängt sind die dekorativen Momente seines Stils bei der „Schlafenden" von 1909. Der heroische Leib dieses Weibes wächst zur Hälfte heraus aus dem beruhigten Leben des Blocks und wird im Schlaf für einen Augenblick dem Stein verwandt. Die Schöpfungen dieses letzten Jahres, die „Trauernde", die „Braut", die „Schwestern" zeugen von der reifen Sicherheit seines Stils. Und darüber hinaus genießt man eine adelige Gesinnung, die Segnungen des Kampfes einer hochstrebenden Energie mit den Gebrechen der menschlichen Art. Auf der Höhe seines Lebens

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RICHARD ENGELMANN ☙ RUHENDE FRAU. GARTEN GOSLING, OSNABRÜCK. KALKSTEIN (1906/7)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

braucht Engelmann nur noch eins: den großen Auftrag. Er hatte die Forderungen der Zeit und der hohen Kunst begriffen, als er mit einer fast übermenschlichen Anstrengung aller Kräfte sich von dem Barock des Begas zur Antike wandte. Und so verknüpft sich sein Werk mit der Tradition des Bodens, auf dem er kämpfte, mit den besten Namen des alten Berlins, mit Schadow und Rauch.

NOCHMALS DAS BISMARCK-NATIONAL-DENKMAL

Zu dem Aufsatz von Fritz Hellwag (s. S. 44) sendet uns Herr Professor JOSEF FLOSSMANN nachstehende Erklärung:

„Die Behauptungen des Herrn Hellwag im Oktoberheft über den Verlauf des Bismarckwettbewerbes, welche die offenbare Absicht verfolgen, die Majorität des Preisgerichtes als Mitschuldige an dem ungerechten Ausfall der Auftragsvergebung hinzustellen, wurde bisher von ihm in keiner Weise weiter begründet oder richtig gestellt. Da die geehrte Redaktion meinem Verlangen auf Abdruck der von mir im Dezember 1911, im Mai und Oktober 1912 öffentlich erhobenen Feststellungen aus den Akten, die ich auch vor Gericht zu beweisen bereit bin, wegen zu großen Umfanges versagt, muß ich, darauf verweisend, folgendes kurz an dieser Stelle zum Ausdruck bringen:

Der Verlauf des Preisgerichtes in Düsseldorf und das Protokoll dieser Sitzungen entsprechen voll und ganz den im Ausschreiben gegenüber den Bewerbern eingegangenen Verpflichtungen. Diese Tatsache wird in keiner Weise durch die von einer kleineren Zahl von Preisrichtern unternommenen

RICHARD ENGELMANN DIE DREI GRAZIEN. BRUNNENGRUPPE. MARMOR (1911)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RICHARD ENGELMANN
DIE SCHLUMMERNDE
DETAIL
KALKSTEIN (1910/11)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Beeinflussung der Oeffentlichkeit entkräftet. Die erst nach dem ordnungsgemäßen Verlauf der Düsseldorfer Sitzung und nach der Veröffentlichung des auch von sämtlichen Preisrichtern gebilligten Protokolls gegen den rein künstlerischen Teil der Entscheidung erhobenen Widersprüche waren eine durchaus unzulässige Verletzung der notwendigsten Voraussetzung bei einem Wettbewerb. Die Preisrichter waren verpflichtet, die geheimen Klauseln als ungültig anzusehen und aus ihrer Mitte wurde das auch geltend gemacht und diese Zumutung durch ein juristisches Gutachten als rechtsunzulässig zurückgewiesen, sobald die Absicht ihrer Anwendung geklärt war.

Darum muß die Darstellung und Schlußfolgerung des Herrn Hellwag als Irreführung bezeichnet werden, da seine Ausführungen sich wohl mit seiner künstlerischen Privatmeinung decken mögen, sich aber nicht mit dem allein von der Minorität durchgeführten Rechtsbruch gegenüber den im Ausschreiben klar ausgesprochenen Bedingungen befaßt. Darum bleibt der von über fünfzig deutschen Künstlerkorporationen erhobene Protest in voller Gültigkeit bestehen und legt allen, welche sich der Förderung der Denkmalserrichtung weiter widmen wollen, die Verpflichtung auf, die volle rechtliche Klärung auch ihrerseits zu verlangen."

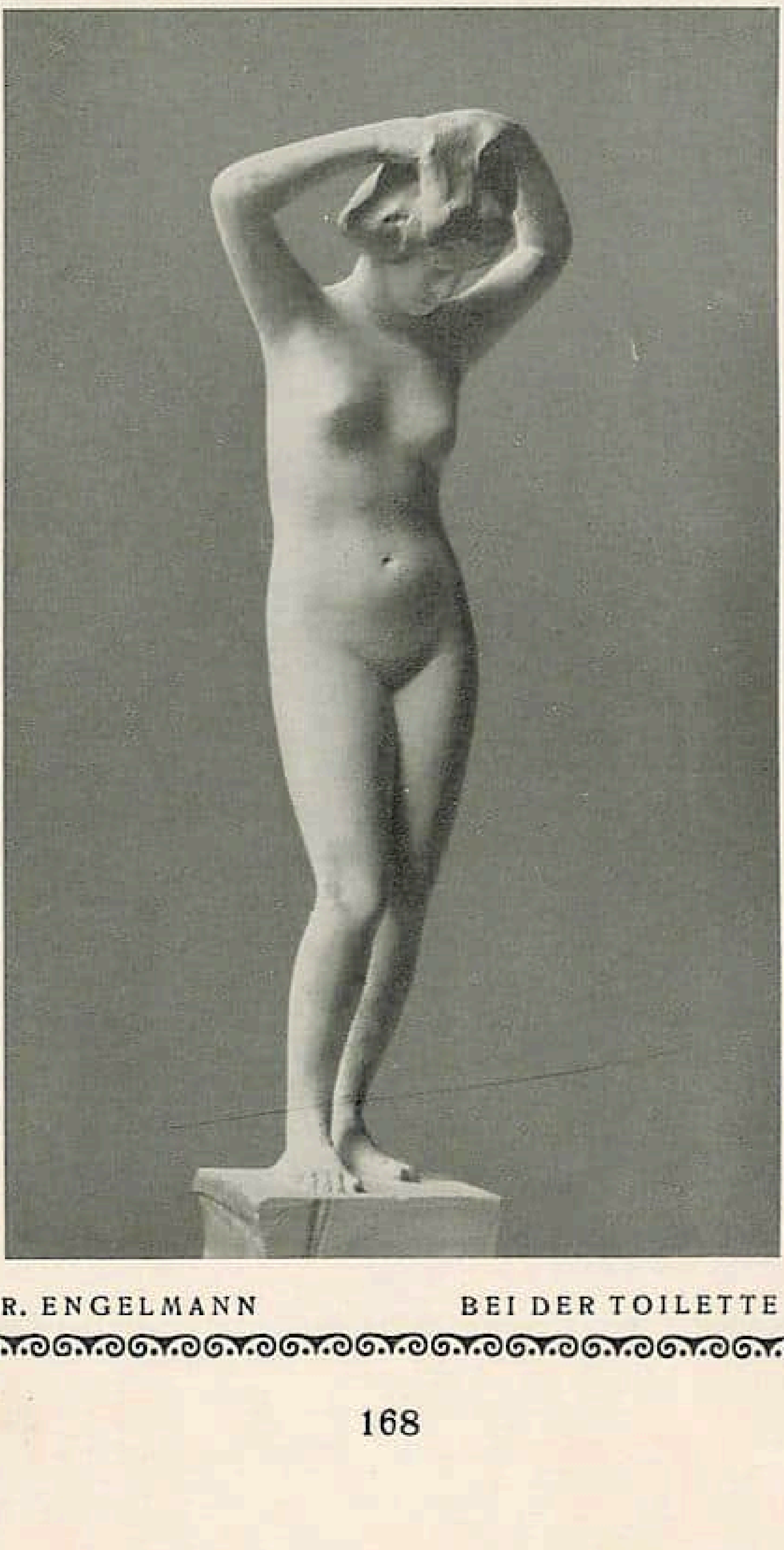
Herr Fritz Hellwag, dem wir die vorstehende Erklärung vorgelegt haben, äußert sich folgendermaßen:

„Ich hatte meinen Artikel für friedfertige Leute, die jene leidige Angelegenheit versöhnlich abschließen wollten, geschrieben. Wie ich annehmen darf, hat er auch vielfach die erwünschte Wirkung ausgeübt. Das genügt mir vollauf. Herrn Floßmann zu überzeugen, hatte ich allerdings nicht gehofft und mag deshalb auch nicht auf seine obigen Aeußerungen reagieren, selbst wenn er mir, wie er es bereits in den „Münchener Neuesten Nachrichten" getan hat, „Irreführung" vorwirft, die ich sicher nicht begangen habe. Die Sache ist nämlich längst so öde geworden wie der Streit um des Kaisers Bart, also lassen wir sie begraben sein."

NEUE BÜCHER

Meier-Graefe, Julius. Hans von Marées. Mit 60 Abbildungen. 2. Auflage. Preis M 5.—. R. Piper & Co., München 1912.

Im Vorwort seines Buches bemerkt der Verfasser, daß sein großes Marées-Werk „zwar wenig getadelt, aber noch weniger gelesen wird". Darauf kann ihm erwidert werden, daß die Statistik der Benutzung einer Münchener Kunstbibliothek ergibt, daß sein Marées-Werk zu den am meisten benutzten und gelesenen gehört. Die kurze Fassung, die er in dem hier besprochenen Buche gibt, ist allen willkommen, die nicht in der Lage sind, die drei Bände des Hauptwerkes, besonders den Textband, gewissenhaft durchzuarbeiten. Daß Meier-Graefe seine Aufgabe, die Kunst des großen Malers dem nachdenkenden Kunstbetrachter zu erschließen, glänzend löst, erwartet man von einem Schriftsteller seines Ranges. Wer vermöchte sich der eindringlichen Leidenschaft dieser Sprache zu entziehen, die den hohen und reinen Inhalt der Kunst Marées mit unmittelbarer Kraft erfaßt. Dem Betrachter, der oft genug an den „Unzulänglichkeiten" der Technik Marées hängen bleibt, entzündet sich beim Lesen dieses Buches ein helles Licht, in welches das Metaphysische des Lebenswerkes des Künstlers gerückt wird. Die ungeheure Arbeitsleistung des großen Buches bedarf keiner neuen Würdigung, die kurze Fassung sichert dem Verfasser den Dank aller, denen um ein lebendiges Verständnis der Kunst Hans von Marées und ihrer zahllosen Wirkungen zu tun ist. Ausstattung des Buches und die Abbildungen verdienen in Anbetracht des niederen Preises alles Lob. G.



R. ENGELMANN   BEI DER TOILETTE

Lichtwark, Alfred. Deutsche Königsstädte. 2. Auflage. M 3.—. Berlin 1912. Bruno Cassirer.

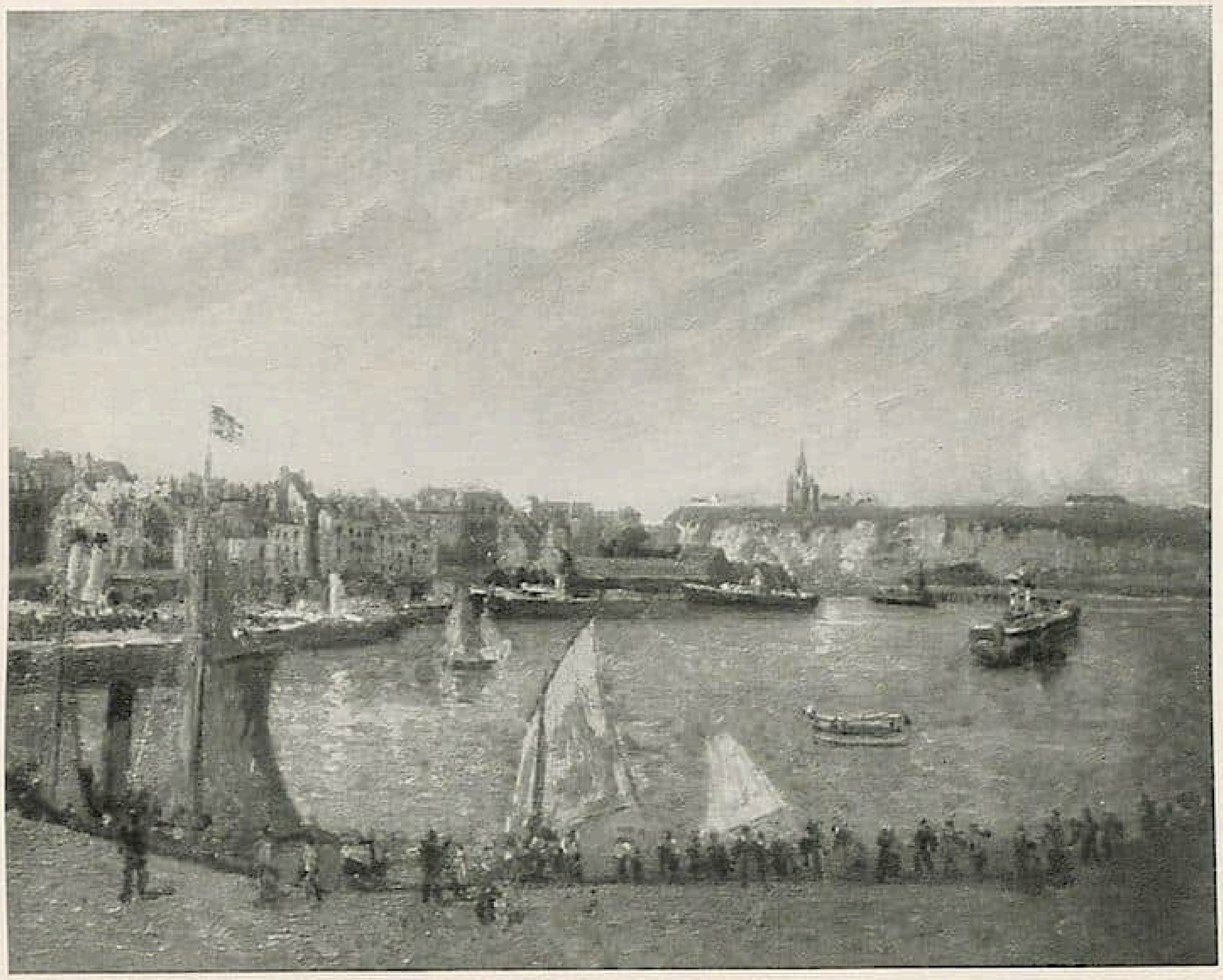
Auch dies Werkchen Lichtwarks hat einen eigenen Reiz. Es ist Städteführer, doch literarische Schöpfung; leichte, verklärende Sentimentalität liegt in den Reminiszenzen, die doch voll tatkräftiger Anregung; das Werkchen liest sich wie eine Plauderei und ist doch fest gefügt und aufgebaut. Liebenswürdig, gütig ist Lichtwark als Führer, ohne irgend welche zwingende Ausdrucksweise weiß er uns doch an seine Anschauung, an stille Forderungen des Städtebaus zu fesseln. — Lichtwark ist kein Schlechtwettermaler — er sieht die Städte im klaren, schönen Licht. — Wenn doch immer noch viel mehr Reisende etwas weniger gewissenhaft allen Vorschriften des „Baedeker" folgen würden, dafür wirklichen Reisegenuß sich holen wollten aus einem Werkchen, wie diesem Lichtwarks, des großen Kenners und Darstellers. E. W. B.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung Paul Cassirer, Berlin

AUGUST GAUL
ESELREITER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CAMILLE PISSARRO HAFEN VON DIEPPE

Ausstellung Paul Cassirer, Berlin

ERÖFFNUNGSAUSSTELLUNG DES KUNSTSALONS PAUL CASSIRER, BERLIN

Von Curt Glaser

Mit einer großen Heerschau über seine Getreuen eröffnete Paul Cassirer das 15. Jahr seiner Berliner Ausstellungen und zugleich sein erweitertes Haus. Ein großer Oberlichtsaal ist in den Hof eingebaut worden, und auch die obere Etage ist nun für Ausstellungszwecke hergerichtet. Der weitere Rahmen bringt größere Verpflichtungen, und man muß anerkennen, daß sie in dieser Eröffnungsausstellung aufs vollkommenste erfüllt sind. Berlin sah noch nicht eine so glänzend organisierte Ausstellung vor allem französischer Kunst, ein so wohlgefügtes Ganzes, daß man nur bedauern muß, seine Teile nach kurzer Spanne Zeit wieder verstreut zu sehen.

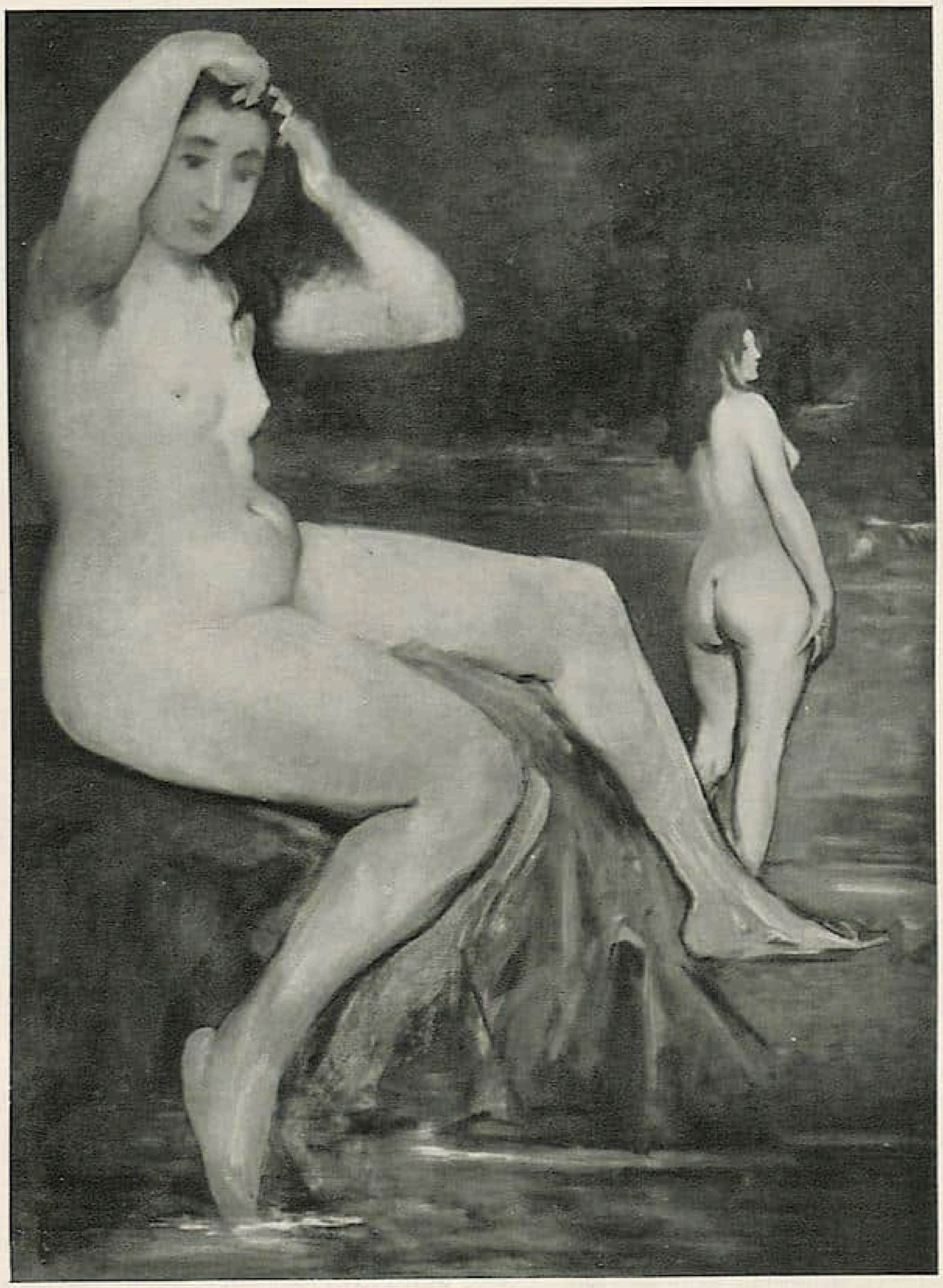
Das Programm gibt Cassirer selbst, der sich in einem kurzen Vorwort des Kataloges an sein getreues Publikum wendet. Er will noch einmal zusammenfassend zeigen, was für Dinge er nach Berlin gebracht hat, und er hofft gewiß, mit diesem Meisterstück seiner Ausstellungskunst nicht nur alte Feinde endgültig zu bekehren, sondern auch Abtrünnige wieder zu seinen Fahnen zurückzurufen. Wenn die Manet und Monet, mit denen Cassirer vor 15 Jahren begann, wenn die Delacroix und Courbet, auf die er zurückgriff, wenn selbst Van Gogh und Cézanne heut als Meister kaum noch umstritten sind, so kommt das Verdienst, dieser Erkenntnis in Deutschland Bahn gebrochen zu haben, gewiß zum guten Teil dem Cassirerschen Kunstsalon zu. Aber auch die Zeit selbst tat das ihre dazu. Es hat sich in diesen 15 Jahren vieles verändert. Eine neue Entwicklung löst die alte ab, und Van Gogh erscheint heut abgeklärt und meisterlich, nicht nur weil die Sehgewohnheit der Kunstgenießenden den Forderungen seiner Bilder nachgekommen ist, sondern auch weil anderes auf ihn folgte, das die Möglichkeiten nochmals weiter zu stecken versuchte.

Kein Sterblicher hält das Rad der Zeit auf, und keiner entgeht seiner Wirkung. Die Menschen altern, aber die Menschheit verjüngt sich

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

mit jedem Tage, jedem Jahre, jedem Jahrzehnt. Was die Väter wollten, befriedigt nicht die Söhne. Ideale, die erfüllt sind, hören auf, Ideale zu sein. Man sollte meinen, es sei nichts Herrlicheres zu denken als die vatikanischen Gemächer des Raffael, aber schon seine Schüler mußten sich von ihm wenden und seine Lehre

Das wissen wir, die wir historisch so gründlich geschult sind, nur zu gut. Wir wissen es so gut, daß wir womöglich auf das Neue schon warten, wenn das Alte noch gar nicht ausgelebt ist, und es gibt nicht nur Kunsthistoriker, es gibt auch Künstler, die gleichsam gebannt sind von diesem Gedanken.



EDOUARD MANET — DIE BADENDEN

Ausstellung Paul Cassirer, Berlin

zertrümmern. So ist es heut. Je herrlicher die Werke der Meister des Impressionismus gewesen, um so sicherer mußte der Tag kommen, an dem die Jungen sie verwünschten. Der Genießende wird immer sich an den Schöpfungen eines Manet begeistern, das Schicksal des Schaffenden ist es, daß er sich ein neues Ziel stecken muß.

Man hat die Entdeckung gemacht, daß die Regeln der Aesthetik nicht absolute Geltung haben, daß man Kunstwerke, deren Entstehung zeitlich oder räumlich entfernt ist, nicht einfach an eigenen Schönheitsmaßstäben messen darf, sondern daß man das besondere Wollen der Künstler zu ergründen hat. Und man vergaß, solcher Erkenntnis froh, nicht nur oft, dieses

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EUGÈNE DELACROIX
DIE TRÄNKE

Ausstellung
Paul Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HONORÉ DAUMIER — BACCHANTENZUG

Ausstellung Paul Cassirer, Berlin

Wollen selbst zu bewerten, sondern auch das Kunstwerk, das diesem Wollen entsprang. So entstand eine Gefahr aus der neuen Erkenntnis, und die Künstler, die so viel Wesens machen hörten vom künstlerischen Wollen, zogen auch für sich den Schluß, daß das Wollen wertvoller sei als das Können.

Eng verknüpft mit diesem einen Begriff des Wollens ist der andere der Entwicklung, deren Kern man in dem jedesmal neuen Wollen fand. Und es gibt nicht wenige Künstler heut, die sich als Träger der Entwicklung fühlen, wenn sie ihrem Wollen ein neues Ziel geben. So erleben wir den Picasso mit seinem Kubismus, den Kandinsky mit seiner absoluten Malerei, den Marinetti mit seinen Zukunftsmalern. Und sie alle stecken tiefer als sie es wissen, in der Vergangenheit. Jeder von ihnen fand irgendein Restchen einer verbrauchten Kunsttheorie, das er als Theorie so lange aufblies, bis die Kunst ganz hinausgefahren war, und jeder versucht nun, mit seinem Geschrei die Welt zu erfüllen und aus seinem trüben Winkel die Zukunft zu prophezeien.

Wenn Paul Cassirer in seinem Manifest die Kunsthistoriker brandmarkt, die „Wollen und Entwicklung überschätzten und das Talent unterschätzten", so mag er die treffen, die das absichtsvoll bewußte Wollen solcher Pseudoentwicklung für ernst nahmen. Aber die Worte Wollen und Entwicklung dürfen nicht entwertet sein, weil sie mißbraucht wurden, und es bleibt bestehen, daß das einzelne Werk nicht nur für sich Qualität haben muß, ein Talent offenbaren und dem Genießenden eine seelische Bereicherung sein, sondern daß es nochmals wertvoll wird als Glied einer Kette, indem es Anteil nimmt an dem Prozeß der Entwicklung.

So kann auch diese Ausstellung nicht umhin, Abriß einer Entwicklungsgeschichte zu sein, sie zeigt den Weg von Delacroix und Géricault zu Courbet und Daumier, von Courbet zu Manet und Renoir und von Daumier zu Cézanne, sie zeigt die deutsche Linie der Menzel und Leibl, Trübner und Liebermann, und sie zeigt, wie in Cézanne, Van Gogh, Munch, Hodler wieder neue Ströme ansetzen, während in kleineren Künstlern wie Bonnard und Vuillard die alten Kräfte versiegen. Aber Cassirer will diesmal nicht das wahr haben, er will nichts zeigen als „Werke", und diese

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THÉODORE GÉRICAULT
KÜRASSIER

Ausstellung Paul Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED SISLEY KASTANIENALLEE

Ausstellung Paul Cassirer, Berlin

sollen in ihrer Zusammenstellung zu einem Ganzen nicht Geschichte demonstrieren und Theorien beweisen, sondern eine Summe von Schönheit sein. Es wird niemanden geben, der diese eine Ausstellung, so wie sie ist, nicht dankbar hinnähme. Aber wenn das neue Haus verpflichtete, die Kräfte aufs äußerste zu spannen, ihm eine würdige Weihe zu geben, so wird es nochmals verpflichten, ihm auch eine Zukunft zu sichern. Haben die „Werke" einmal diese Räume verlassen, so gilt es doch wieder, „Entwicklungen" zu zeigen. Auch das weiß Cassirer, und er verspricht es, den jungen Künstlern, die in dieser Ausstellung spärlicher vertreten sind, nun wieder die Tore zu öffnen. Aber es scheint, daß nicht die stärksten unter ihnen sein sollen. Beckmann, Rösler, Brockhusen sind tüchtige Leute, aber andere vor ihnen wußten die gleichen Dinge ungleich stärker zu sagen, so Liebermann, Van Gogh und Corinth. Auch Breyer, Pottner, Hübner, Mosson, Rhein sind nicht die Männer, auf die wir unsere Hoffnungen setzen, und Max Oppenheimer ist ein arger Manierist.

Wie man Irrtümern ausgesetzt ist, wenn man zuviel an Wollen und Entwicklung denkt, so anderen, wenn man nur auf das Werk sieht, denn auch eine nur geschickte Hand vermag zu täuschen, aber die glänzendste Kopie ersetzt nicht das originale Werk. So sicher es ist, daß viel unechtes Wollen sich heut breit macht und Unerfahrene verwirrt, so sicher ist es, daß eine große Entwicklung sich vollzieht. Ihre Wurzeln liegen weit zurück. Cézanne und Van Gogh sind zwei von den großen Neuerern, die mitten unter den anderen leben, als die Unzeitgemäßen, und den Boden lockern für eine neue Zukunft. Wir in Berlin verdanken es den Ausstellungen bei Cassirer, wenn diese zwei Namen uns heut ebenso geläufig sind wie die der Manet und Renoir. Ein dritter aber ist Edvard Munch, er lebt noch, und für ihn bleibt viel noch zu tun. Das wesentlichste jedoch ist die eigentliche Jugend. Wer sie sich zu sichern weiß, dem gehört die Zukunft. Namen zu nennen, ist hier nicht der Ort. Hier gilt es erst zu suchen und die rechten zu finden. Nur wenn er diese Aufgabe erfüllt, wird Paul Cassirer in seinem neuen Hause die Stellung bewahren, die er in dem alten sich geschaffen hat.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUSTE RODIN
ENTWURF ZUM VICTOR HUGO-DENKMAL

Ausstellung Paul Cassirer, Berlin

Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin

KUNST DES 19. JAHRHUNDERTS IN KÖLNER PRIVATBESITZ

(AUSSTELLUNG IM KÖLNISCHEN KUNSTVEREIN)

Von ARNOLD FORTLAGE

Freude an Kunstbesitz, ästhetische oder auch historische Interessen, nicht zuletzt gesellschaftliche Eitelkeit — das sind zumeist die treibenden Momente bei den Ausstellungen der Kunst aus Privatbesitz, deren in Deutschland während der letzten Jahre eine ganze Anzahl mit Erfolg arrangiert wurden, zur Freude und Anregung des Publikums und zur Förderung der Sammellust. Auch der Kölnische Kunstverein, für den Museumsdirektor Hagelstange zum zweiten Male in höchst dankenswerter Weise eine Ausstellung aus Kölner Privatbesitz zusammenbrachte, wirkte in diesem Sinne: durch Vorführung von Kunstwerken des ganzen 19. Jahrhunderts.

Gleich die heroisch-romantische Landschaftsmalerei Deutschlands setzt ein mit sanften und belanglosen, wenn auch allerlei Andeutungen gebenden Werken. Der der Zeit nach früheste, W. TISCHBEIN (1751—1829), ist hier mit einem kompositionell sehr reichen Aquarell „Odysseelandschaft". J. W. SCHIRMER gibt sich in einer großen „Campagna romana" ebenso pathetisch wie klassizistisch-frostig; sympathischer wirken, weil echter empfunden, seine kleinen Landschaften, eine „Waldlichtung mit Fluß", oder noch stärker die breiter ausgeführte, skizzenhafte „Landschaft in Gewitterstimmung". Eine „Landschaft mit Kirche" von J. A. KOCH ist nicht nur durch die öde Kraft der Linien charakterisiert, sondern auch durch eine gewisse, für den Römling auffallende Toneinheit ausgezeichnet. C. F. LESSINGS große „Waldlandschaft" zeigt reich variierte Verschiebung der Gründe und Pläne in edlen Ateliertönen. Bei CALAME'S „Blick auf die Jungfrau" erscheint das Maß der „schönen" Komposition bedeutend natürlicher und darum trotz des Reichtums der Darstellung doch ruhiger und erschauter; auch die Farbensymphonie über der Landschaft ist weniger abwechslungsreich, darum das Ganze harmonischer. — In ANDR. ACHENBACH und seinem jüngeren und schwächeren Bruder OSWALD finden wir die Fortsetzung dieser Tradition, aufgefrischt durch größere Betonung des Naturalismus. Andreas' Art, dramatisch-pathetisch in jeder fegenden Wolke und jeder zerstiebenden Welle, ist gut repräsentiert durch das Bild „Aufziehendes Wetter an der Küste". Für Oswalds schön frisierte Landschaftsauffassung ist eine Ansicht des Vesuvs immerhin typisch. Ein kräftiger Nachtakt zu A. Achenbachs Fugen tönt aus des Rheinländers C. SCHEUREN Gemälde „Nach dem Gewitter"; vernehmlicher klingt uns Modernen die Romantik aus seinem, leise skizzierend behandelten „Hirt im Walde" (datiert 1846). — BRACHT ist leider nur ungünstig vertreten, dagegen HOGUET, PETTENKOFEN, SCHLEICH und MORGENSTERN mit zwar bescheidenen, doch in der malerischen Behandlung sehr intimen Naturausschnitten. — Die

GUSTAVE COURBET — KÜHE AN DER TRÄNKE

Ausstellung Paul Cassirer, Berlin

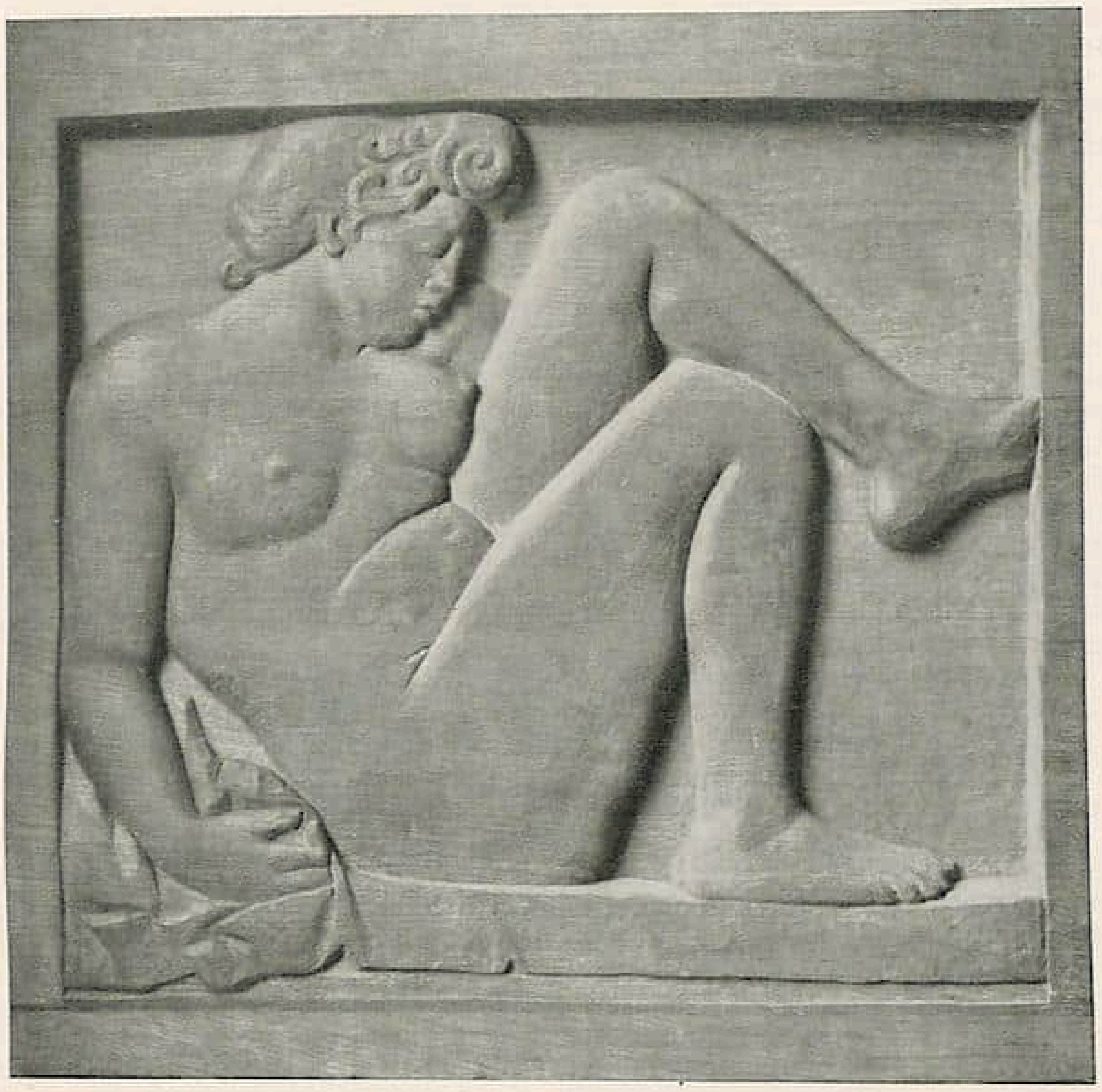
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung Paul Cassirer, Berlin

LOUIS TUAILLON
FRIEDRICH DER GROSSE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KUNST DES 19. JAHRHUNDERTS IN KÖLNER PRIVATBESITZ



ARISTIDE MAILLOL — RUHENDE FRAU

Ausstellung Paul Cassirer, Berlin

kleinen Landschafter Hollands sind in sympathischen Bildern hier zu finden: Weiden oder Wälder mit Staffage von Menschen, Kühen und Schafen, so KOBELL, wie KOEKKOEK.

Die Nazarener müßten — so durfte man erwarten — in Köln besser vertreten sein. Die morgenfrohen Talente und Stilbildner fehlen überhaupt; von DEGER gibt's ein wenigstens farbig anmutiges Madönnchen, außerdem ein Heiligenbild „Herz Jesu", Öldruck übelster Observanz. Von STEINLE ein harmloses Aquarell „Genovevalegende".

Neben der Landschaft spielt in der deutschen Malerei der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bekanntlich die Genre-Malerei eine Rolle; und das Porträt behauptet seinen Platz nicht so sehr als ein Zweig der hohen Kunst, denn als eine Art Nutzkunst, als Familienbild oder Repräsentationsstück. Beide Gattungen, Genre wie Porträt, nehmen denn auch in dieser Ausstellung ansehnlichen Raum ein. Die Porträts halten die Mitte zwischen Gediegenheit und Nüchternheit, alle diese HILDEBRANDT, LAUENSTEIN, RISSE, SCHRÖDEL und J. WEBER; in höherem Grade Malerei ist ein liebenswürdiges Damenbildnis von C. SOHN (geb. 1805 zu Berlin, gest. 1867 zu Köln). Es fehlt auch nicht an einigen Überraschungen. Der Berliner SCHRADER (1815 bis 1900) war seinerzeit bekannt, doch aber ziemlich in Vergessenheit geraten; hier erweist nun ein Porträt A. von Humboldts sein malerisch diszipliniertes Können, geschmackliche Selbstverständlichkeit und farbige Noblesse. Am verwunderlichsten aber ist das Schaffen eines ganz neu bekannt werdenden Meisters: HEINRICH WIESCHEBRINK (geb. 1852 zu Düsseldorf, gest. 1885 zu Cassel); man sieht das Bildnis einer alten Dame — weiß ist die Haube, schwarz das Kleid und hellila die Haubenbänder — mit einer Delikatesse gemalt, wie von Leibl, vielleicht zärtlicher; gar kein Ringen ist zu spüren, nur ausgereiftes Können in Verbindung mit reinster Malkultur. Gegenüber den vielen Enttäuschungen, die der Kunstbeobachter immer wieder erleben muß bei „Entdeckung" verkannter Genies, vergessener Talente, — dafür vermag ein solcher Fund uns freudig zu entschädigen.

Ein harter, aber kein unfruchtbarer Boden war's, den die Künstler dieser Epoche beackerten. Eine neue Generation zog herauf, von deren Meistern einige noch in unsere Tage hineinreichen. Zunächst W. KAULBACH und MAKART. Von jenem finden sich hier zwei unzulängliche Porträts, von diesem eines seiner pompösen, in den venezianisch üppigen Farben unangenehm nachgedunkelten Damenbildnisse; außerdem ein weiblicher Rückenakt von frischer, leuchtender Farbbehandlung und wohliger Freude an rosiger Fleischespracht.

Unter den Trägern des Ruhmes deutscher Genremalerei ist der älteste, G. SCHADOW (1764—1850), hier mit einem anmutig gemalten, zopfflechtenden Mädchen von schüchterner, etwas blutleerer Art. Sodann HASENCLEVER (1810—55), einer der liebenswürdigsten; das hier befindliche Gemälde „Weinprobe" (datiert 1846) ist eine seiner populärsten Schöpfungen, in der Tat nicht ohne einen bescheidenen luminaristischen Reiz, in Kupferstichen vielfach verbreitet und jahrzehnte hindurch die Spießerherzen ergötzend. Etwas jünger sind KNAUS und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VAUTIER, hier nur mit mäßig guten Bildchen vertreten, doch ist des ersteren „Knabe in Schwelmer Tracht" von malerischer Noblesse im zartschimmernden Helldunkel. Ein durch die subtile Lichtführung interessant gewordenes Interieur stammt von dem Hanauer F. C. HAUSMANN. Malerische Breite und sichere Charakterisierung jugendlicher Frömmelei interessiert in den „Chorknaben", von dem wenig bekannten S. RAHM (geb. 1811). Auch der fast völlig, aber zu Unrecht, unbekannt gebliebene J. REINERS (1828—1907) wäre hier anzugliedern; man sieht von ihm — außer einer hübschen Naturstudie — den Kopf einer alten Hexe in Spitzwegs Manier.

Abermals bricht eine neue Zeit herauf: Künstler wie FEUERBACH und BÖCKLIN, in repräsentativer Form auch LENBACH. Von dem letztgenannten sieht man in dieser Ausstellung ein ganz aus dem Dunkel herausgearbeitetes Damenporträt, von Feuerbach eine „Nana" (im Profil), und von Böcklin eine koloristisch äußerst geschmackvolle mythologische Szene „Überraschte Venus". Sodann die beiden größten: Menzel und Leibl. MENZEL ist mit einer Anzahl der erlesensten Zeichnungen in Köln vertreten, deren Ausdrucksreichtum unausschöpfbar bleibt. LEIBLS „Kritiker" sind hier, ferner ein lieblicher Mädchenkopf (Oelskizze von 1897) und die Bleistiftzeichnung „Zwei Mädchen im Zimmer". Die „Kritiker" zeigen in interessanter Weise, wie Leibl auch ohne den direkten Einfluß Courbets — der erst mit 1869 einsetzt, während das Bild 1868 datiert ist — zur Bezwingung seiner malerischen Leidenschaft gelangt, wie er aber immer noch der pathetischen Geste oder überhaupt des Sujets bedurfte, um dagegen nachher mit Hilfe des Franzosen sich ganz frei zu machen und in der Beherrschung der Farbe allein die höchste Meisterschaft zu gewinnen.

In herrlicher Stärke der rein malerischen Ausdrucksmöglichkeiten erscheint SCHUCH, begrenzter freilich im Vergleich zu Leibls Vielseitigkeit, nicht aber in der absoluten Meisterung der Farbe, die eben bei ihm keines äußeren Vorwurfs mehr bedarf, und die auch in „Käse und Obst" die köstlichste Poesie zu legen weiß. Neben Leibl oder Schuch wirken Begabungen wie HIRTH DU FRÊNES und L. EYSEN, die doch mit sympathischen Stücken vertreten sind, schwach. Ein ebenso intimer Landschafter wie Eysen, wenn auch aus ganz anderem Boden gewachsen, ist der Düsseldorfer E. TE PEERDT (geboren 1852), von dem hier acht Bilder vereinigt sind. Er liebt die kleinen Formate und weiß sich immer gar inniglich in die Stimmung seiner Landschaften zu versenken, ist immer von zartem Reiz der Farben- und Luftbehandlung, der gern an die französischen Impressionisten denken läßt. — Eine ähnliche Erscheinung ist auch der wenig bekannte F. G. ARNDT, von dem in dieser Zeitschrift ein frühlingsfrisches Naturstückchen abgebildet wird. Viel weniger naiv gibt sich der in des Lebens Frühzeit von uns gegangene Kölner MOSLER-PALLENBERG (1863—93), in dem wir zweifellos eine koloristische Begabung zu erkennen haben, die früh sich alle Errungenschaften der Alten zunutze gemacht hatte, so zum Eklektiker wurde, vieles wollend, als künstlerische Potenz doch aber nur von lokaler Bedeutung werden konnte.

Die ausgereifteste Erscheinung der modernen lebenden Maler Deutschlands, MAX LIEBERMANN, ist mit einigen Arbeiten aus den achtziger Jahren hier: einem stillen Hofwinkel von saftiger Farbenpracht und dem in monumentaler Ruhe von Seewind und Licht umflossenen „Mädchen in Dünen". THOMA begrüßen wir in einer stimmungsvollen, versonnenen Abendlandschaft „Segelfahrt" (datiert 1878), DEFREGGER, DIETZ, MAX, HABERMANN und TRÜBNER in guten Proben der Münchener Malkultur, jeweils durchsetzt von eigenem und echten Künstlerwillen. F. HODLER erfreut außer durch ein frühes fesches Selbstporträt und außer einem, spätere Stilprinzipien schon gut andeutenden „Hafen von Genf" (1877), namentlich durch ein starkes und ganz eigenes Genrebild „Mutter und Kind". Von SEGANTINI ist eines seiner populärsten Hauptwerke in Köln: das durch lautere und intensive Eindringlichkeit der Stimmung ausgezeichnete „Ave Maria".

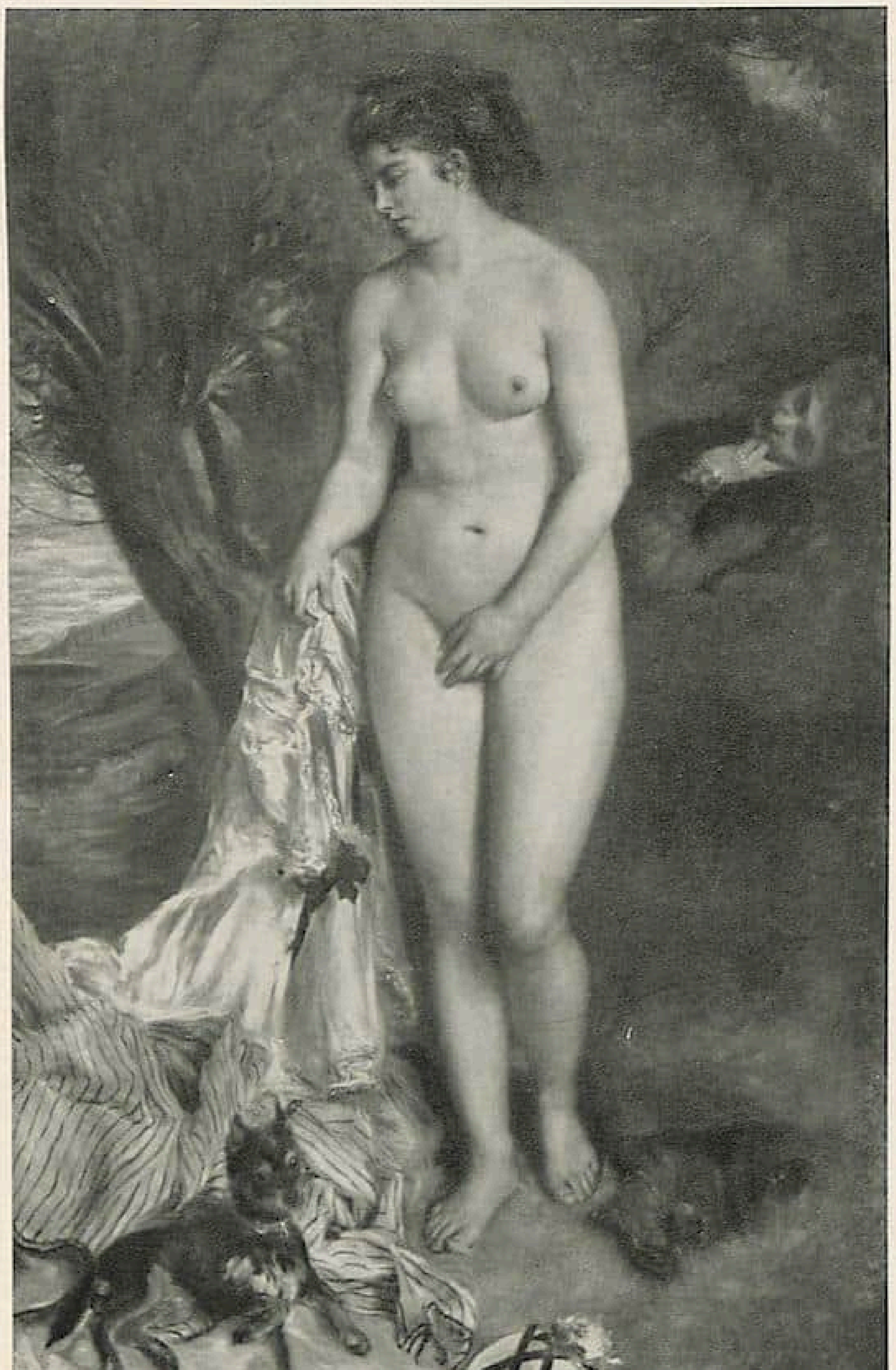
Ein Ausschnitt aus der grandiosen, die starke Tradition nie unterbrechenden Entwicklung der französischen Malerei ist merkwürdig abgerundet in Kölner Privatbesitz vertreten: die Schule von Barbizon. Hingegen vermißt man den Impressionismus — bis auf ein charakteristisches Bild von PISSARRO — völlig. Nichts Köstlicheres an inniger Naturliebe, als etwa das „Wasserschlößchen" von COROT in seinem silbrigen Luftton mit den pikant eingesetzten Farbtupfen. Samtartiger Schmelz liegt über ROUSSEAU'S „Abendlandschaft", deren verblassende Sonnenglut die saftigen Farben noch einmal aufblühen läßt. DAUBIGNY und DIAZ zeigen Landschaften von ähnlichem Stimmungszauber, Diaz zudem eine mythologische Szene „Venus und Amor", bei der das tiefe Laubgrün mit dem Rot des Gewandes und dem süßen Fleischton sich vereinigen, um mit Unterstützung der Lionardesken Geste einen harmonischen Zusammenklang zu geben. — Der erste Großmeister der Moderne, DELACROIX, ist nur mit einer Zeichnung hier; dann, der seinerzeit wie wenige populär gewesen, MEISSONIER mit einem malerisch äußerst subtil behandelten Kavalier; NEUVILLE mit einem „Verwundeten Reiter". LÉPAULLE gibt einen verwunderlich tieftonigen, an Géricaults Art gemahnenden „Schimmel im Stall". COURBETS herrliche Kraft zeigt sich in einer Ansicht seiner Geburtsstadt Ornans; und eine deutliche Erinnerung an des Meisters Landschaftsauffassung lebt in den Bildern des neuerdings wieder mehr beachteten PAUL GUIGOU (1834—71). Auch von ISABEY, JONGKIND und ZIEM sind Proben hier. — Das galante Leben des Hofes unter dem dritten Napoleon veranschaulichen die reichbewegten Zeichnungen (Tänzerinnen und Hofdamen) des CONSTANTIN GUYS. Ganz abseits von all den genannten steht als der Modernste P. GAUGUIN, von dem man hier kostbare Proben koloristischer Intensität sieht in zwei Porträts und einer tahitanischen Landschaft.

Wir dürfen stolz sein auf so viel herrliche Werke der Malerei aus einer begrenzten Epoche und vereinigt in *einer* Stadt, und wir wollen uns freuen, daß es — wie diese Ausstellung erweist — einem umsichtigen, tatkräftigen Kunstführer gelingen konnte, eine solche im guten Sinne instruktive Kunstschau zusammen zu bringen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE WINTERAUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

Die Winterausstellung der Berliner Secession gehört wie gewöhnlich den zeichnenden Künsten. Der Gesamteindruck dieser Ausstellung ist kein sehr günstiger, man vermißt die Liebe und Sorgfalt in der Vorbereitung, und wenn auch eine geheime Ordnung waltet, die Zeichnungen und Steindrucke, Radierungen und Holzschnitte in Gruppen vereinte, so trennte diese etwas äußerliche Scheidung das innerlich Zusammengehörige, nämlich die Arbeiten der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten und Gesinnungsverwandten, so daß der endliche Eindruck nur der einer ungeheuren babylonischen Sprachenverwirrung ist. Wo man eine Ausnahme machte, bei LIEBERMANN, ist die Wand mit seltsamem Umgeschick gehängt, und auch was gezeigt wird, ist trotz der glänzenden Leistungen Liebermanns in seinen neuesten Radierungen und Steindrucken nicht gleichwertig genug, um eine reine Freude an einem Meisterwerk wie dem Polospiel oder der Volksmenge in Amsterdam aufkommen zu lassen. Von CORINTH findet man in einem Raume sehr schöne Pastelle aus Italien, irgendwo anders recht belanglose Tierstudien in Lithographie und an einer dritten Stelle endlich Radierungen, unter denen immer noch sehr viel Problematisches bleibt. SLEVOGT endlich, der dritte unter den anerkannten Führern der Secession und der interessanteste Illustrator unserer Zeit, fehlt auch auf dieser Ausstellung wieder ganz. Und es fehlt vor allem irgend eine bedeutende Erscheinung,



AUGUSTE RENOIR — DIE BADENDE

Ausstellung Paul Cassirer, Berlin

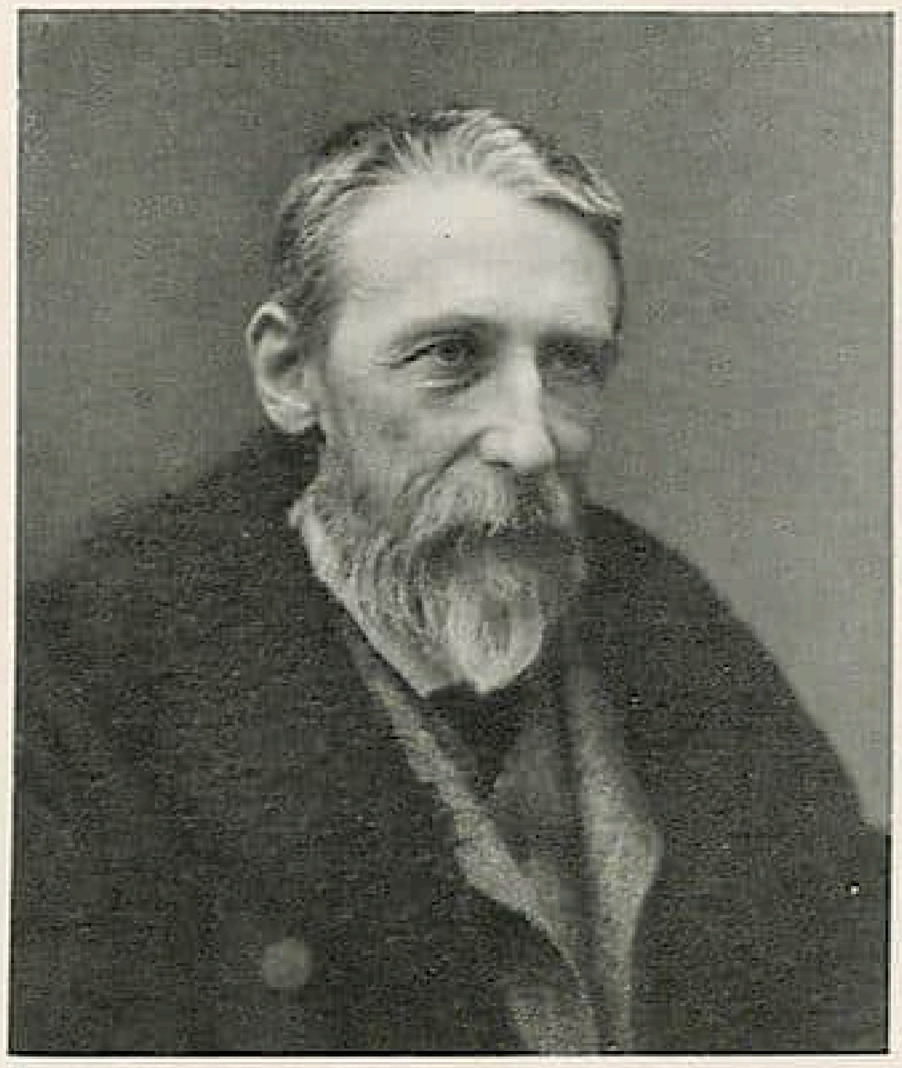
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

irgend etwas, von dem man den Leuten sagen könnte: geht hin, es wartet euer ein Erlebnis. BECKMANN ist es nicht, so gut er zeichnet, HOFER nicht und auch nicht PASCIN, der mit viel Geschmack in Linie und Farbe die Lasterhöhlen des Ostens und Westens zeichnet. BARLACH stellt die Lithographien zu seinem Drama „Der tote Tag" aus, eine Serie von ermüdender Einförmigkeit in ihrer Länge, so überzeugend ein paar der stärksten Blätter sind. MEID hat nach dem Othello nun den Don Juan illustriert. Die Mittel sind immer die gleichen, eine manierierte Linie, eine pikante Fleckenverteilung, aber ein kaltes Berechnen der Effekte, und am Ende gleicht eine Radierung so sehr der anderen, daß auch diese neue und vielgepriesene Don Juan-Serie nicht ein Erlebnis heißen darf. So radiert WILLI GEIGER noch einen und noch einen Stierkampf, ohne daß der jeweils neue mehr zu sagen hätte als die früheren, so zeichnen die GULBRANSSON und HEINE ihre entzückend witzigen Illustrationen, für ihren Zweck und in ihrer Art das beste, an dieser Stelle aber belanglos, weil man nicht in die Ausstellung geht, um ein Witzblatt zu lesen, sondern um Kunst zu sehen, weil man als künstlerische Leistung diese Kalligraphie der Simplicissimuszeichner zur Genüge kennt, nicht eine neue Ausstellung braucht, sie nochmals zu sehen. Und es gibt schlimmere Dinge der Art wie FERDINAND STAEGER und FRANZ CHRISTOPHE, den ewigen BALUSCHEK mit seinen sentimentalen Maschinen und vieles sonst, das hier verschwiegen sei. Was trauriger aber als das unvermeidliche, daß man Belangloses einließ, ist, daß so wenig nur als wirklicher Eindruck im Gedächtnis haftet, nachdem man die Ausstellung verlassen. Da sind die bizarr gesehenen Radierungen GROSSMANNS, da sind ein paar große Lithographien von DEGNER, die das Thema Frauenraub variieren, da sind vor allem ein paar ganz starke Dinge von EDVARD MUNCH, da ist PECHSTEIN endlich, von dem man eine große Zahl von Blättern diesmal zeigte, und der immer klarer als einer der stärksten unter den Jungen sich entwickelt. Irgendwo findet man dann ein paar altbekannte Blätter von MILLET, von LEIBL, man fragt vergebens, wie sie sich hierher verloren, und ebenso wenig organisch ist eine kleine Sammlung von Menzelzeichnungen dem Ganzen eingefügt. Endlich DAUMIER! Ein Zufall nur brachte auch diese Zeichnungen an diese Stelle. Aber sie können mit vielem anderen versöhnen, ein Dutzend der vorzüglichsten Blätter des großen Franzosen, wie man sie hier noch nicht gesehen hat, wiegt manches sonst reichlich auf. Und schließlich ist der Saal der Bildhauer eine Oase in der Wüste von Papier. Hier zeigt GAUL seine Radierungen, die scharf gesehenen Tierstudien, die er mit der Nadel in die Kupferplatte zeichnete, hier sieht man ein paar schöne Arbeiten von LEHMBRUCK, und der Name des Bildhauers AMBERG fällt auf. Im ganzen aber bleibt diese Ausstellung eine unverhohlene Niederlage, und man kann es begreifen, daß der Vorstand nach Hilfe umschaute. Die denkwürdige Sitzung, in der man die Wahl PAUL CASSIRERS zum Präsidenten vorbereitete, fiel nicht zufällig in die ersten Tage dieser Veranstaltung. Nun muß man abwarten, ob der eine Mann stark genug ist, das sinkende Schiff vor dem Untergange zu bewahren.

CURT GLASER

GEORG KOLBE MÄDCHENFIGUR
Ausstellung Paul Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOAKIM SKOVGAARD

DIE WANDGEMÄLDE VON JOAKIM SKOVGAARD IM DOME ZU VIBORG*)

Von WILHELM WANSCHER

JOAKIM SKOVGAARD gehört dem Kreise von Künstlern an, welcher, aus der Schule von Eckersberg hervorgegangen, in den vierziger Jahren der dänischen Kunst einen neuen monumentalen und dekorativen Stil brachten, so M. G. Bindesböll mit seinem Thorwaldsen-Museum und Constantin Hansen mit seinen Dekorationen im Universitätsgebäude.

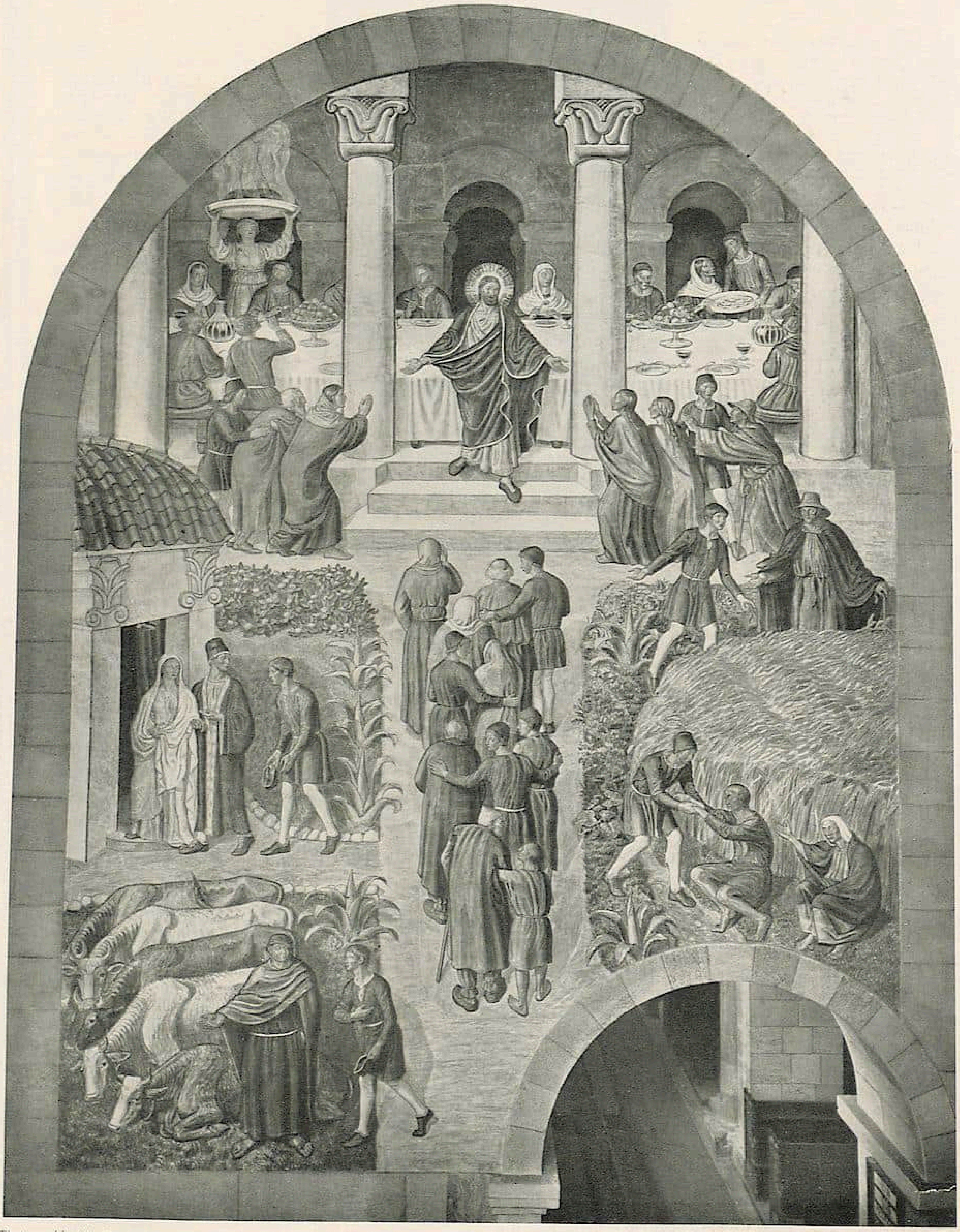
Schon als junger Malergeselle (1874—75), mit einem seltenen Gedächtnis für Bilder begabt — er zeichnete in müßigen Stunden für eine junge Dame einen ganzen illustrierten Katalog der Frühjahrsausstellung in Kopenhagen — hat Skovgaard an der Ausmalung der Decke im „rein" wiederhergestellten Dome zu Viborg gearbeitet. Es handelte sich um eine Art Nachahmung der Hildesheimer Decke. Für persönliche Arbeiten im alten Stile war die Zeit nicht mehr günstig.

Nach einigen Studienjahren in Kopenhagen, Paris und Italien kam Skovgaard 1884 nach Griechenland, und sein feinfühliges Auge hat die Architektur dort ungefähr so geschaut wie in den vierziger Jahren Constantin Hansen und Roed die Ruinen von Pästum oder die historischen Bauten in Dänemark malten. Von 1888 ab beginnt in seiner Kunst das dekorative Interesse eine große Rolle zu spielen. Er hatte jetzt die persönliche Kraft, überall in die mächtig bewegten oder monumental ruhigen Linien einer Komposition sein Naturgefühl hineinlegen zu können, in dieser Beziehung ein echter Sohn der Romantik. So schreibt denn auch Karl Madsen, Direktor der Nationalgalerie, in seinem Werke über die Viborger Bilder: „Man wird im Bilde von 1888 ‚Der Engel rührt das Wasser im Bethesda-Teich' (Nationalgalerie, Christiania) an Delacroix erinnert." 1890 entstand das Bild „Paradiesmauer" (Hirschsprung-Museum, Kopenhagen), dann folgte 1894 das große Bild des (Kopenhagener Galerie) „Christus im Totenreich", von der Ausstellung christlicher Kunst in Düsseldorf her bekannt. (Abb. Jahrg. 1909/10, S. 81.)

Wie der Künstler seine Vorstellungen zu gleicher Zeit naturalistisch und dekorativ verarbeitete, zeigt das Aquarell „Christus führt den Schächer ins Paradies" 1890 (Abb. S. 185), das Hauptmotiv des Paradiesbildes, aber hier mit einer helleuchtenden italienischen Landschaft, welche den Blick in die Tiefe des Raumes führte, verbunden — prachtvoll in der Färbung, aber doch schöner in der reinen dekorativen Zeichnung der Aquarellkomposition. In dieser letzten haben wir den Ausgangspunkt für die Dekorationen im Viborg-Dome.

*) Joakim Skovgaards Wandgemälde im Dom zu Viborg. Erläutert von Karl Madsen. Mit 129 Abbildungen. Gr. Folio. 35 M. Verlag von H. Hagerup, Kopenhagen. Diese die Wandgemälde wie auch viele Skizzen etc. in großen schönen Abbildungen wiedergebende Publikation, die das Ministerium für Kirche und Schule veranlaßt hat, liegt unserem Aufsatze zugrunde.

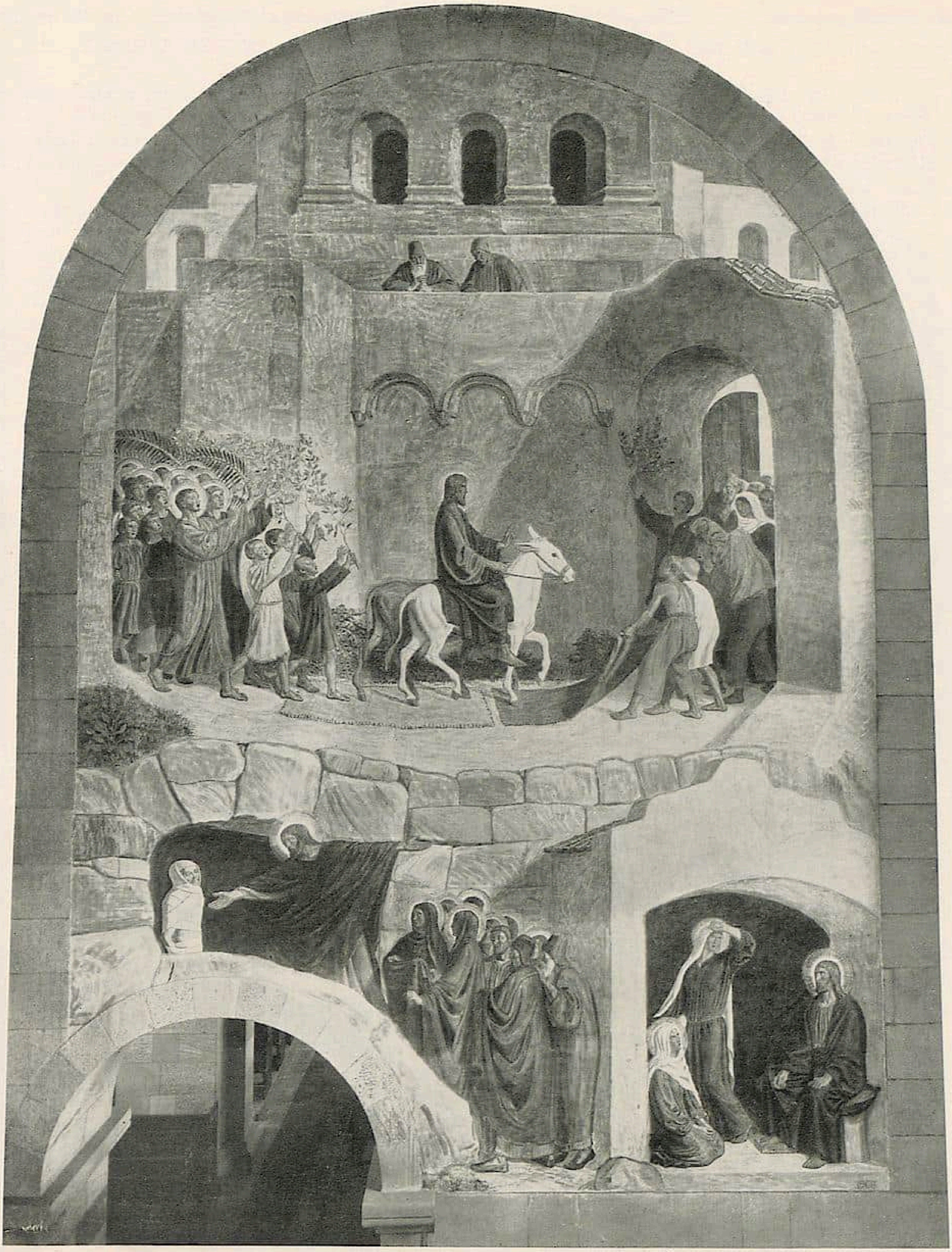
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Photographie Chr. E. Jörgensens, Viborg

JOAKIM SKOVGAARD
DAS GROSSE GASTMAHL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Photographie Chr. E. Jörgensens, Viborg

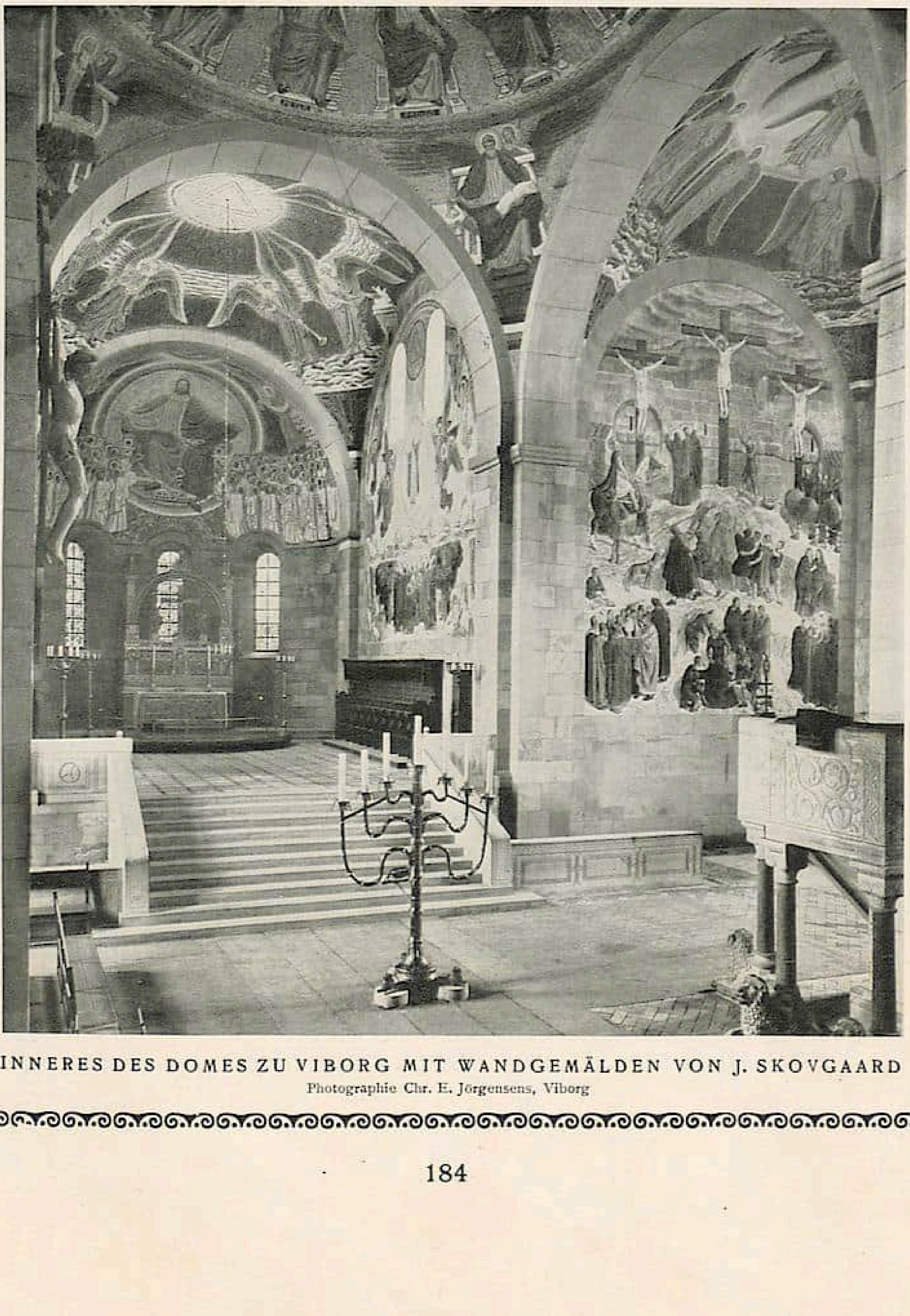
JOAKIM SKOVGAARD
EINZUG IN JERUSALEM — AUFERWECKUNG DES LAZARUS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE WANDGEMÄLDE VON JOAKIM SKOVGAARD IM DOME ZU VIBORG

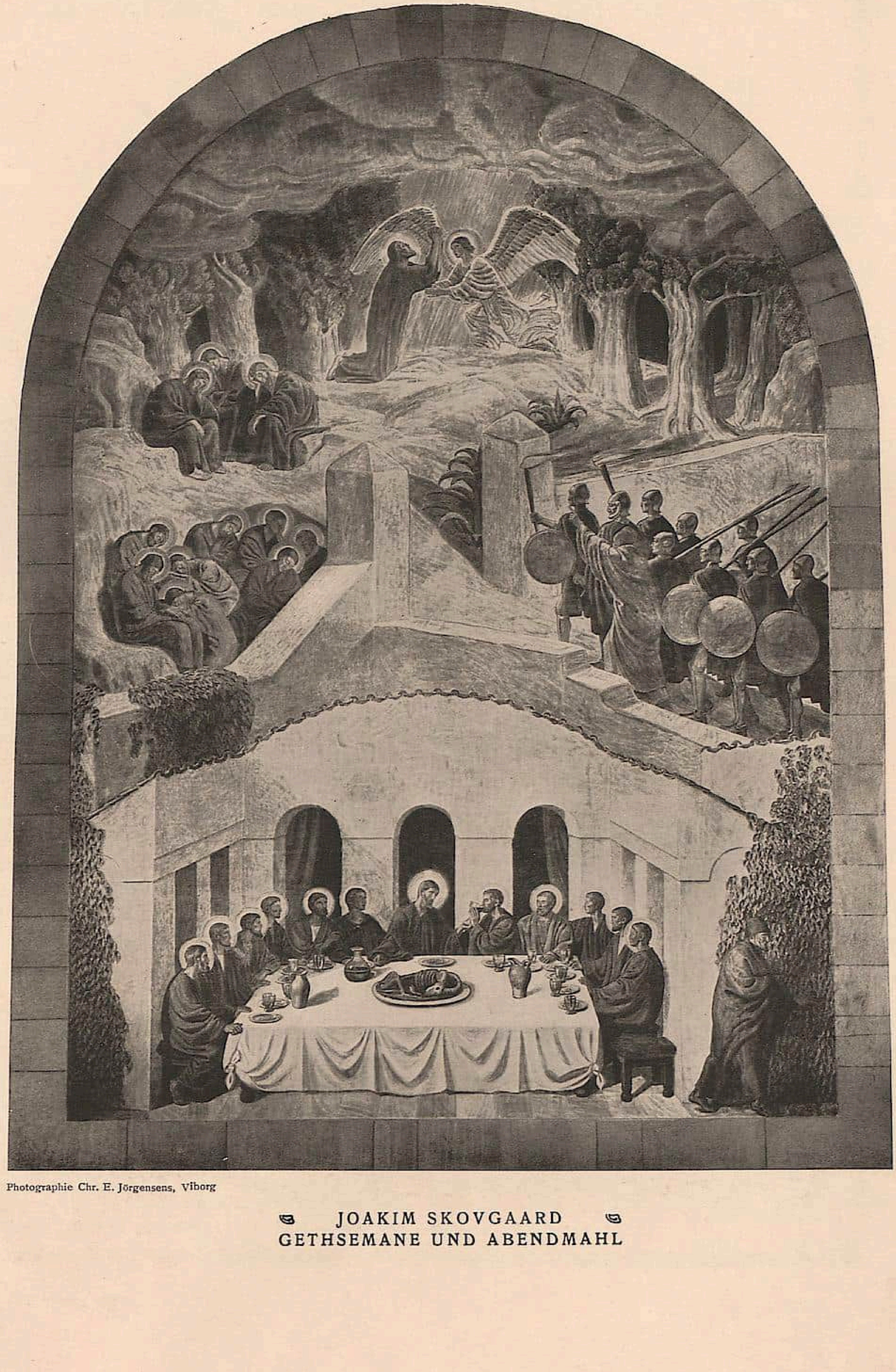
Die vorbereitenden Arbeiten zu diesem Werke, welches auf bischöflichen und ministeriellen Wunsch, trotzdem die Kritik dem Künstler nicht eben günstig war, diesem übergeben wurde, dauerten von 1890 bis 1898. Die endgültigen Zeichnungen waren zwar etwas zu kunstgeschichtlich ausgefallen, als ob wieder der „reine" romanische Stil der Kirche die künstlerische Phantasie ausschließen sollte. So tanzt noch in gleichgültigen Linien Salome ihr „romantisches" Solo (Abb. S. 187) — das übrige aber erfuhr in der Ausführung eine mächtige Steigerung. Denn vor den leeren Flächen der Kirche hat der Meister zuerst das Bedürfnis nach architektonischer Tiefe des Bildraumes gefühlt. Er hat den Schritt vom Romanischen nach dem Giottesken getan. Und wieder hat er den Kompositionen überall eine Gesamtbewegung der Figuren gegeben, als erinnerte er sich noch an den Spruch Delacroix' von der Komposition: „des masses marchant simultanément".

Er hat in den Bildern der „Tempelreinigung", der „Heilung des blutkranken Weibes" und der „Heilung des Gichtbrüchigen" (Abb. S. 189) die drei verschiedenen Stellungen der Christusfigur als verschiedene Momente derselben Bewegung mit Steigerung nach dem oberen Bilde hin dargestellt, im Bilde des „Großen Gastmahls" (Abb. S. 182) die Bewegungen nach oben und nach den Seiten ebenso als gleichzeitig empfunden; die jungen Männer in ihrem roten Rocke, welche die Einladung bringen, geben mit seitlichem Wechsel dasselbe Motiv in ver-



INNERES DES DOMES ZU VIBORG MIT WANDGEMÄLDEN VON J. SKOVGAARD
Photographie Chr. E. Jörgensens, Viborg

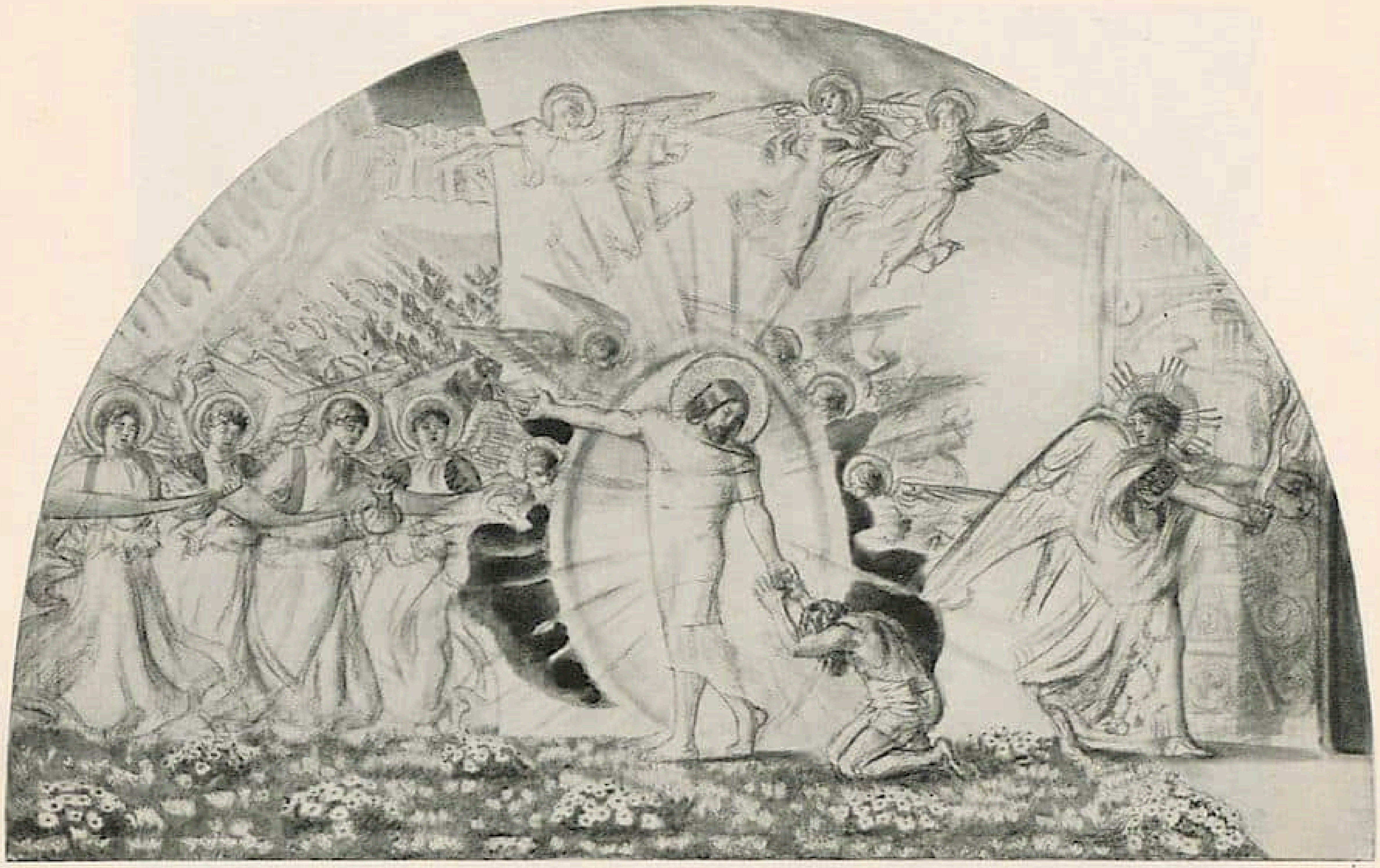
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Photographie Chr. E. Jörgensens, Viborg

JOAKIM SKOVGAARD
GETHSEMANE UND ABENDMAHL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOAKIM SKOVGAARD — CHRISTUS FÜHRT DEN SCHÄCHER INS PARADIES
Skizze zu einem Wandgemälde im Dom zu Viborg

schiedener Höhe und auf verschiedene Weise wieder. Wie fein die Bilder der Architektur angepaßt sind, wird besonders hier und im Bilde des „Einzugs in Jerusalem“ (Abb. S. 183) empfunden; wie an letzterer Stelle die „Erweckung des Lazarus“ über den Bogen gemalt wurde! Als würde dem Bogen zu gleicher Zeit, wie ihn Christus betritt, mehr Spannkraft gegeben. Merkwürdig auch, wie dann die Gegenbogen in der Gewandung Christi und in der Bodenlinie des Einzugs das Gleichgewicht in der Fläche bilden sollen; oder wie das kubische Haus rechts und die Architektur oben die Anomalie der linken Hälfte wieder ausgleichen. Wäre Skovgaard nicht Maler geworden, er hätte große Architekturwerke schaffen können.

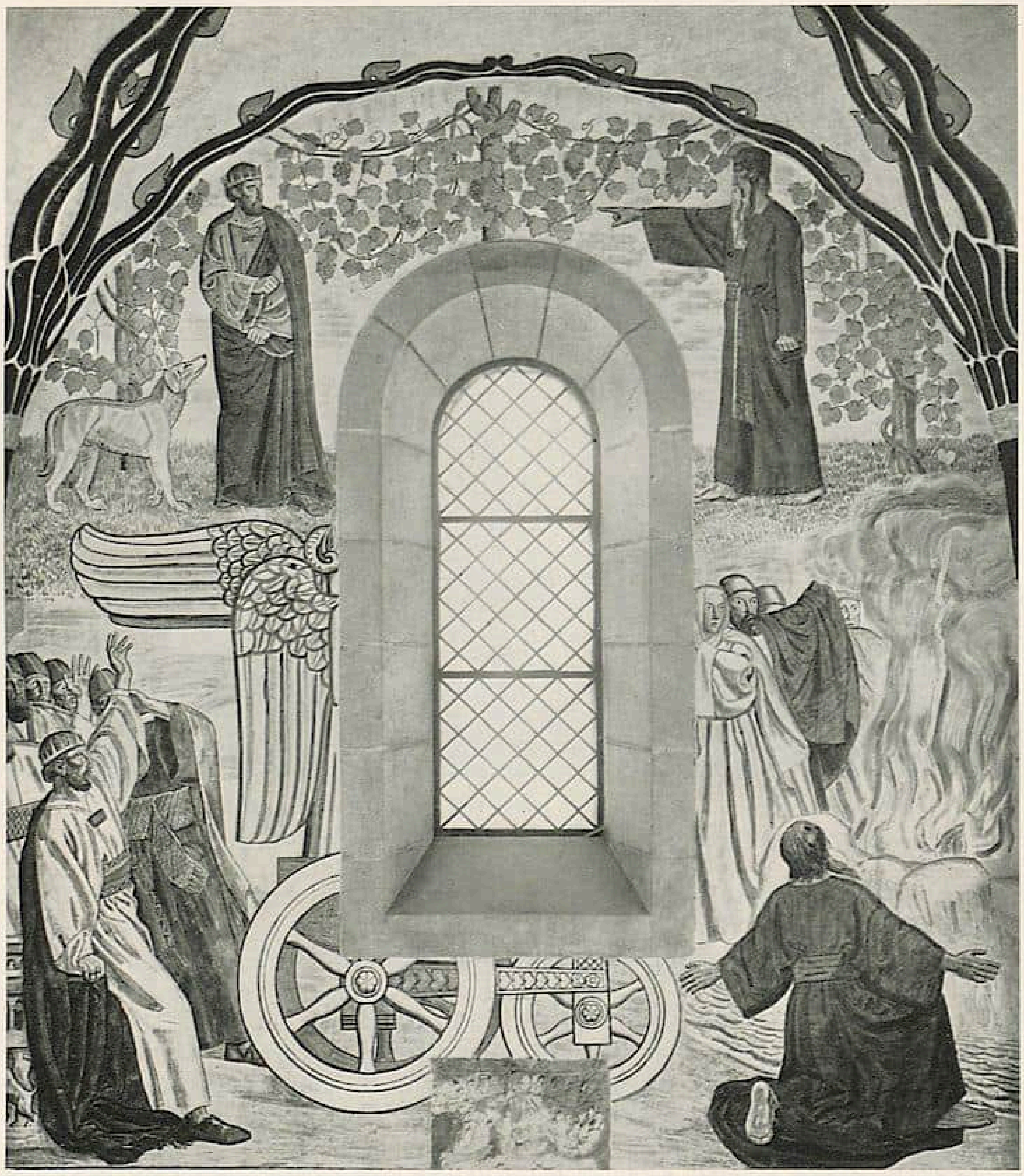
Koloristisch versteht er im Bilde der „Kreuzigung“ (Abb. Jahrg. 1910/11, S. 425) mit den rotbraunen Gruppen der Juden zu wirken; oben, neben Longinus, welcher Christus den Essigschwamm reicht, steht ein scharfgrünes Gefäß. Oben auf der Mauer sitzt schon ein Geier; das heißt auch geschichtlich die rechte Zusammenschiebung und monumentale Ruhe geben können. Die Geschichte der „Gefangennehmung“ nach dem „letzten Abendmahle“ (Abb. geg. S. 184) ist wohl nie besser erzählt worden.

Von größter Wirkung sind aber doch die Fresken im Chore (Abb. S. 188), wo Skovgaards eigentliche Kunst, wie sie schon im Aquarell des Christus mit dem Schächer oder im Bilde des Totenreiches vorhanden war, jetzt in Freiheit sich entfaltet. Die ins Leben gerufenen Toten steigen auf in langer Reihe, von Christus brüderlich geführt. Der Zug nähert sich den Paradiespforten, welche von zwei Engeln geöffnet werden. Oben steigt Christus aus dem Grabe hervor und die Engel im Himmel freuen sich. Das geschieht alles vor unseren Augen in den beiden Kardinalrichtungen des Bildraumes, der seitwärtsgehenden Reliefrichtung und der statuarischen Frontalrichtung.

Anscheinend leicht und mühelos gemalt, hat das Werk unendliche Arbeit gekostet. So wurde auf den Gewölben mit Prophetenthronen und byzantinischen Engeln auf blauem Grunde wegen koloristischer Schwierigkeiten vier Jahre wiederholt gearbeitet. Ein überlegener Geist, ein Meister der Linie und des dekorativen Zusammenspiels, Thorvald Bindesböll, hat überall seine Kritik angewendet. Er ist es auch, der die Paradiespforte zeichnete.

So wurde 1907 ein Werk monumentaler Kunst vollendet, das alle Zeit ein Ruhmesblatt in der Kunstgeschichte der dänischen Lande bleiben wird.

KM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

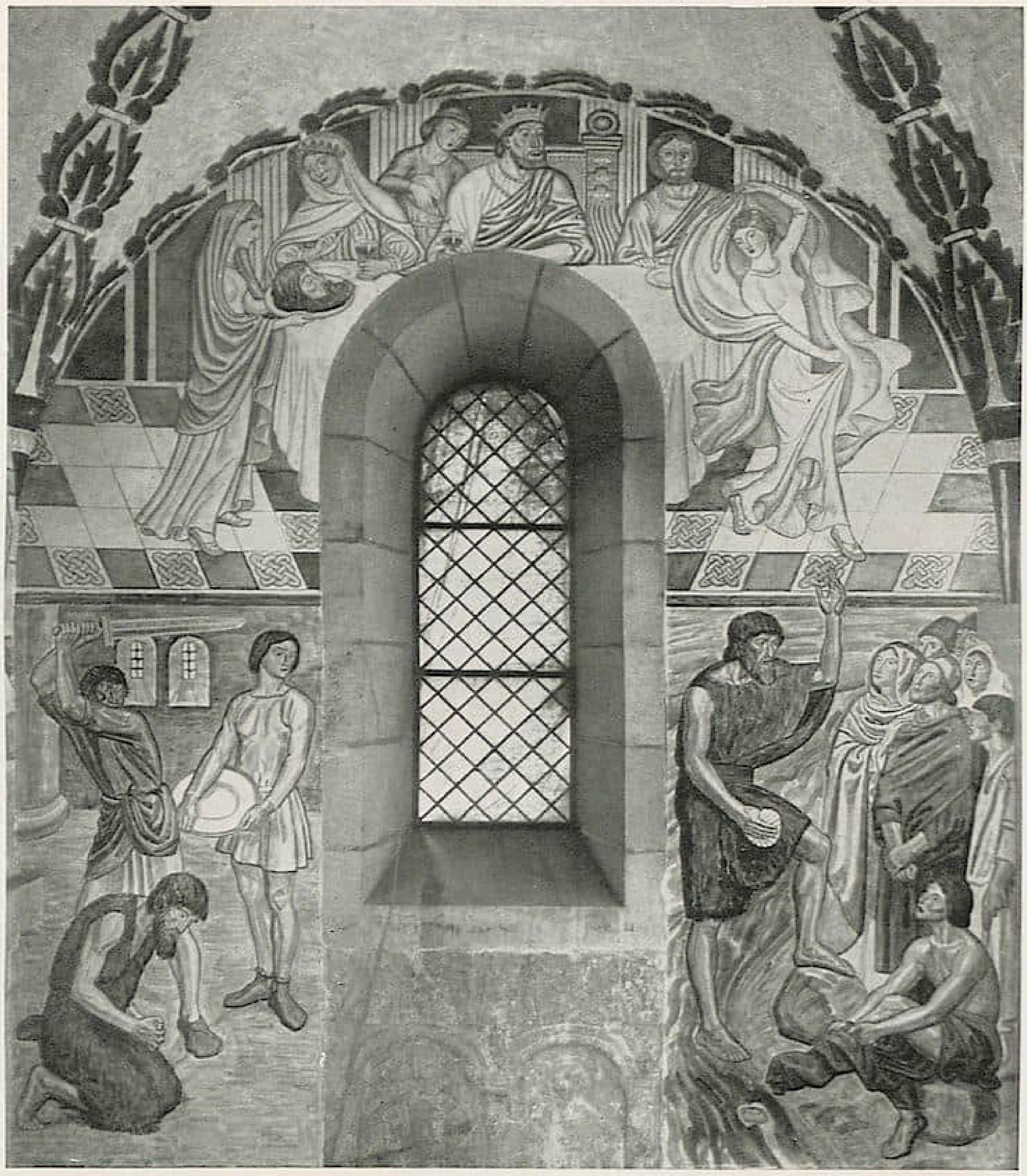


JOAKIM SKOVGAARD DIE GESCHICHTE DES ELIAS
Photographie Chr. E. Jörgensens, Viborg

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Von der *„Juryfreien Kunstschau“* haftet in der Erinnerung nicht viel mehr als der Eindruck eines inkongruenten Gemisches von Unzulänglichem und Problematischem aller Art. Ist der Erfolg der Juryfreiheit kein anderer als der, daß alles sich einfindet, was von einer ernsthaften Jury abgelehnt werden würde, so hat auch die Oeffentlichkeit wenig Anlaß, sich mit solchen Veranstaltungen zu beschäftigen. Denn die jungen Künstler, die dieses Ideal der Freiheit verfechten, die Tappert, Segal, Morgner, Melzer, Richter haben in der Neuen Secession eine Ausstellungsgelegenheit, in der sie selbst Jury sind, und in der sie ohne die Begleitung dilettierender Maler beiderlei Geschlechts ihre Arbeiten zeigen können. — Der frische Zug, der in dem *Gurlittschen Kunstsalon* seit einiger Zeit zu spüren ist, macht sich auch in der neuen Ausstellung bemerkbar, nicht so sehr diesmal in der graphischen Abteilung, die die ewigen Stierkämpfe WILLI GEIGERS bringt, als auf der Seite der Gemälde, wo HERMANN HUBER, dessen Radierungen im vorigen Monat gezeigt wurden, nun eine sehr erfreuliche Enklave bildet. Der junge Schweizer ist einer von denen, die mit großem Ernst die Ausdrucksformen eines starken Gefühles suchen. Anregungen kamen ihm von Hodler, Anregungen auch von mittelalterlichen Glasgemälden, aber sie wurden verarbeitet, und in den Figurenkompositionen der letzten Zeit ist eine große Schönheit der Rhythmik und der Farbe. Es sei für diesmal nur mit diesen wenigen Worten auf Hermann Huber hingewiesen, von dem sicherlich noch oft zu reden sein wird. Man darf dem Gurlittschen Kunstsalon dankbar sein, daß er die Bekanntschaft mit dem Künstler, von dem

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



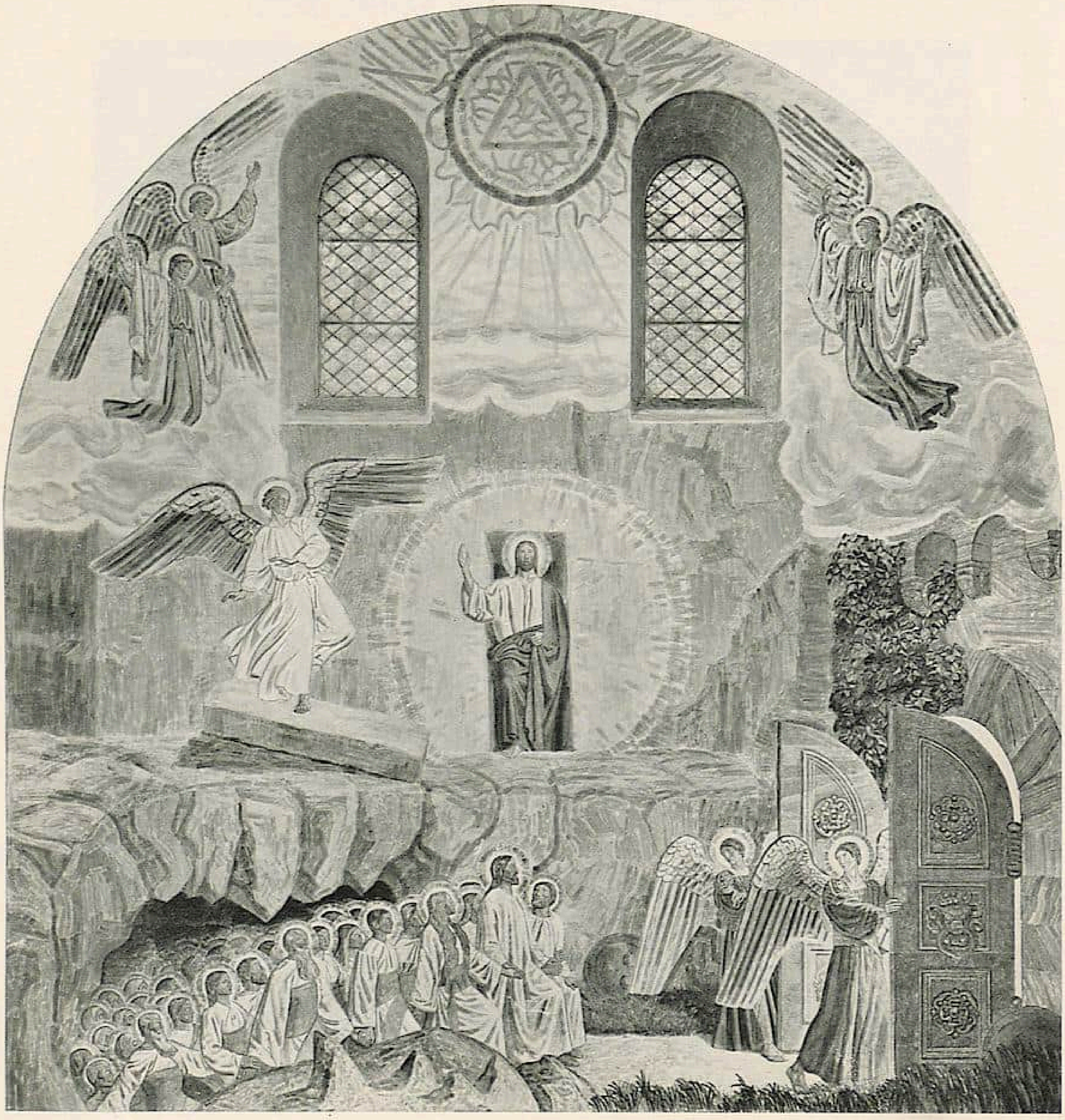
JOAKIM SKOVGAARD — DER TANZ DER SALOME

Photographie Chr. E. Jörgensens, Viborg

die Ausstellung der Secession in diesem Jahre ein einzelnes, verlorenes Bildchen brachte, nun in weiterem Umfange vermittelte. GLASER

BUDAPEST. Die Winterausstellung des *Künstlerhauses* hat ungewöhnliche Erregung hervorgerufen. Die Jury zeigte sich den modernen Bestrebungen gegenüber noch ablehnender als sonst, die Presse rückte der akademischen Kunst noch energischer zu Leibe. Die siebzehn Säle der Ausstellung aus dem l'Art pour l'Art-Gesichtspunkte betrachtet, wird man in ihnen viele anerkennenswerte Werke finden. Gleich im ersten interessiert ein feines Stilleben von FRIEDRICH STROBENTZ, ein dekorativer Akt PAUL JÁVORS, eine Landschaft von JULIUS VÁRADY und eine figurale Komposition von JULIUS RUDNAY. Das beste ihres Könnens bieten OSKAR GLATZ, FERDINAND KATONA, GUSTAV MAGYAR-MANNHEIMER und BERTHOLD KARLOVSKY. Dann folgt eine Reihe recht öder Säle, in denen man nur hier und da nennenswerte Schöpfungen zu entdecken vermag. Das Porträt PHILIPP VON LÁSZLÓS erreicht nicht das Niveau seiner eigenen Kunst. Auch das Interieur STEFAN RÉTHYS läßt die Kraft vermissen, die diesem feinen Künstler sonst eigen ist. Unter den Landschaften ANDOR SZÉKELYS gibt es eine ganz hervorragende: das „Bretonische Dorf im Regen", das Interieur von EDMUND KACZIÁNY ist kein alltägliches Werk, und auch die Landschaft von ANDOR DUDITS verdient besonders hervorgehoben zu werden. Interessant ist der Studienkopf des Grafen STEFAN ZICHY. AUREL VON NÁVAY erinnert in seiner Technik ein wenig zu stark an MUNKÁCSY, doch sticht er durch sein feines und starkes Farbengefühl hervor. Sehr interessant CÄSAR KUNWALDS den deutschen Reichsgrafen Fritz von Hochberg darstellendes Porträt. Ein Akt von MÁRK ist sehr fein. Einen bedeutsamen Fortschritt bedeuten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOAKIM SKOVGAARD
AUFERSTEHUNG UND EINZUG INS PARADIES

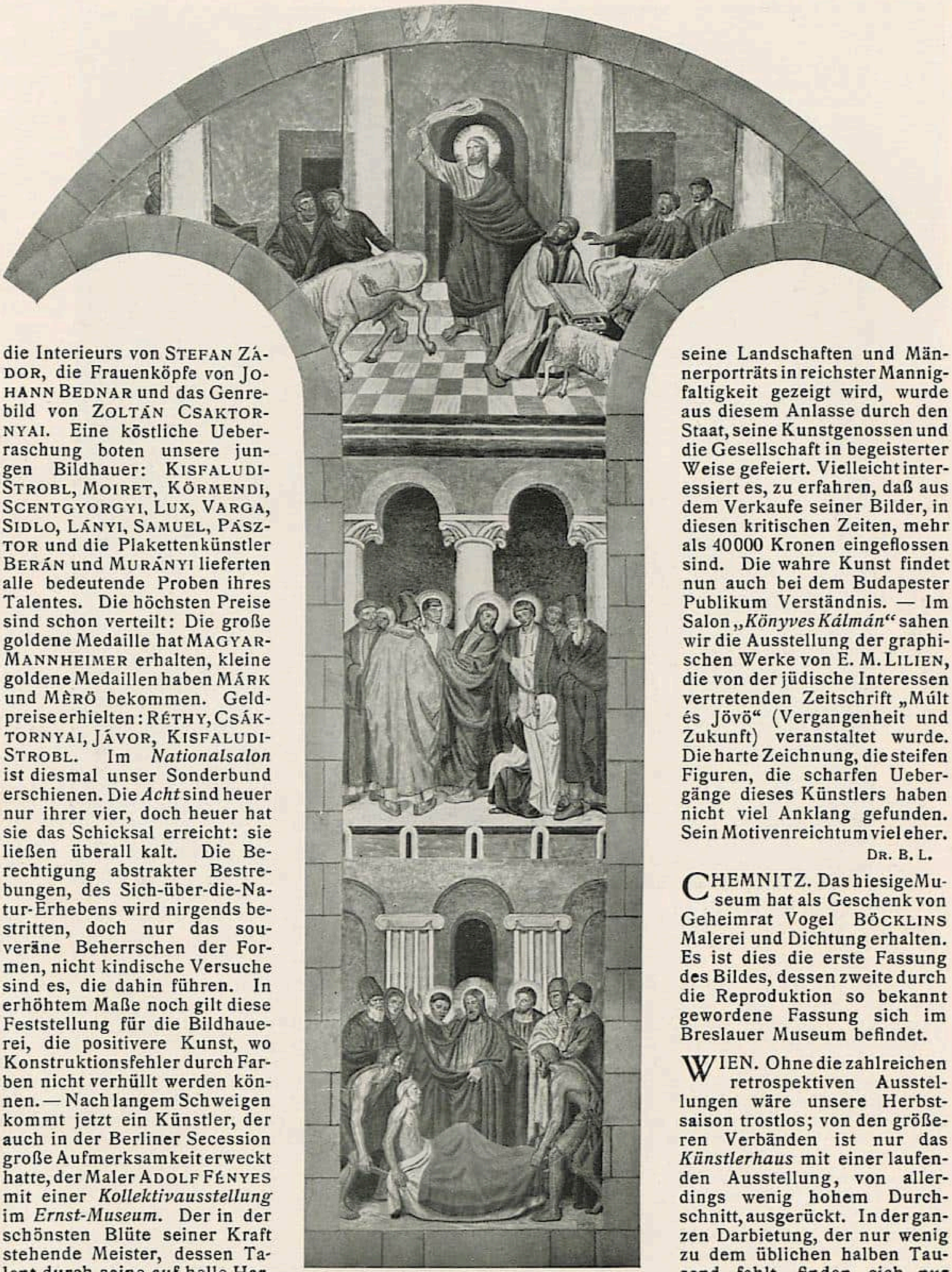
Photographie Chr. E. Jörgensens, Viborg

Wandgemälde im Dom zu Viborg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

die Interieurs von STEFAN ZÁDOR, die Frauenköpfe von JOHANN BEDNAR und das Genrebild von ZOLTÁN CSAKTORNYAI. Eine köstliche Ueberraschung boten unsere jungen Bildhauer: KISFALUDI-STROBL, MOIRET, KÖRMENDI, SCENTGYORGYI, LUX, VARGA, SIDLO, LÁNYI, SAMUEL, PÁSZTOR und die Plakettenkünstler BERÁN und MURÁNYI lieferten alle bedeutende Proben ihres Talentes. Die höchsten Preise sind schon verteilt: Die große goldene Medaille hat MAGYAR-MANNHEIMER erhalten, kleine goldene Medaillen haben MÁRK und MÈRÖ bekommen. Geldpreise erhielten: RÉTHY, CSÁKTORNYAI, JÁVOR, KISFALUDI-STROBL. Im *Nationalsalon* ist diesmal unser Sonderbund erschienen. Die *Acht* sind heuer nur ihrer vier, doch heuer hat sie das Schicksal erreicht: sie ließen überall kalt. Die Berechtigung abstrakter Bestrebungen, des Sich-über-die-Natur-Erhebens wird nirgends bestritten, doch nur das souveräne Beherrschen der Formen, nicht kindische Versuche sind es, die dahin führen. In erhöhtem Maße noch gilt diese Feststellung für die Bildhauerei, die positivere Kunst, wo Konstruktionsfehler durch Farben nicht verhüllt werden können. — Nach langem Schweigen kommt jetzt ein Künstler, der auch in der Berliner Secession große Aufmerksamkeit erweckt hatte, der Maler ADOLF FÉNYES mit einer *Kollektivausstellung* im *Ernst-Museum*. Der in der schönsten Blüte seiner Kraft stehende Meister, dessen Talent durch seine auf helle Harmonien aufgebauten Stilleben, aus feinen Tonharmonien sich entwickelnde Interieurs, durch seine Landschaften und Männerporträts in reichster Mannigfaltigkeit gezeigt wird, wurde aus diesem Anlasse durch den Staat, seine Kunstgenossen und die Gesellschaft in begeisterter Weise gefeiert. Vielleicht interessiert es, zu erfahren, daß aus dem Verkaufe seiner Bilder, in diesen kritischen Zeiten, mehr als 40000 Kronen eingeflossen sind. Die wahre Kunst findet nun auch bei dem Budapester Publikum Verständnis. — Im Salon „*Könyves Kálmán*" sahen wir die Ausstellung der graphischen Werke von E. M. LILIEN, die von der jüdische Interessen vertretenden Zeitschrift „Múlt és Jövö" (Vergangenheit und Zukunft) veranstaltet wurde. Die harte Zeichnung, die steifen Figuren, die scharfen Uebergänge dieses Künstlers haben nicht viel Anklang gefunden. Sein Motivenreichtum viel eher.

DR. B. L.



JOAKIM SKOVGAARD
DIE TEMPELREINIGUNG
Photographie Chr. E. Jorgensens, Viborg

CHEMNITZ. Das hiesige Museum hat als Geschenk von Geheimrat Vogel BÖCKLINS Malerei und Dichtung erhalten. Es ist dies die erste Fassung des Bildes, dessen zweite durch die Reproduktion so bekannt gewordene Fassung sich im Breslauer Museum befindet.

WIEN. Ohne die zahlreichen retrospektiven Ausstellungen wäre unsere Herbstsaison trostlos; von den größeren Verbänden ist nur das *Künstlerhaus* mit einer laufenden Ausstellung, von allerdings wenig hohem Durchschnitt, ausgerückt. In der ganzen Darbietung, der nur wenig zu dem üblichen halben Tausend fehlt, finden sich nur höchst spärliche Ansätze, sich über das allgemeine Niveau eines Weihnachtsausverkaufs

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOAKIM SKOVGAARD — ABRAHAMS OPFER

Photographie Chr. E. Jörgensens, Viborg

zu erheben; zu diesen weißen Raben zählten neben Ludwig Dill, dem wohlbekannten Dachau-Karlsruher Meister, hauptsächlich der Maler Franz Windhager, der sich in unermüdlichem, bisweilen schwerfälligem Ernst um seine Probleme bemüht und der Bildhauer Hans Müller, der fein beseelte Knabenbüsten ausstellt. Sonst ist nur noch Friedrich Ohmann zu nennen, der seine architektonischen Arbeiten der letzten fünf Jahre ausstellt; er ist ein vornehmer Künstler, der aus dem österreichischen Barockstil, in den er sich intensiv versenkt hat, eine modernen Bedürfnissen dienende Sprache zu bilden versteht. — Aehnlich unpersönlich und farblos ist die *Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Oesterreichs;* nur die Werke von Edith von Knaffl-Granström und Luise Fraenkel-Hahn ragen über die artigen Erzeugnisse der anderen Damen auffallend hervor. Knaffl-Granström ist in dem Sinn die Modernere, daß sie an jener Strömung unserer Kunst teilhat, die nach stärkerem Inhalt, nach stärkerer Beseelung, nach intensiverer Innerlichkeit verlangt; Fraenkel-Hahn dagegen bewegt sich in einer mehr persönlichen Bahn und versucht, Stilisierung in Form und Farbe eigenartig verbindend, zu einer leuchtend-kräftigen und klarbestimmten Fassung einer Märchenwelt zu gelangen, also zu jenem „Realismus des Visionären", der ein Ziel aller großen Kunst heißen kann.

Die retrospektiven Ausstellungen, denen die lebendige Produktion das Uebergewicht so leicht macht, stehen im Zeichen Alt-Wiens, das in dreifacher Weise heraufbeschworen wird; Hasslwander und Rahl, die das Künstlerhaus vorführt und Rudolf Alt, dem die Secession ihr Haus für diesen Herbst eingeräumt hat, sind ungemein verschiedengeartete Künstler und mit einigem Staunen erfahren wir, daß sie Jahrgangsgenossen von 1812 sind. Unter

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

den dreien vertritt Hasslwander am meisten den Typus der Alt-Wiener Liebenswürdigkeit und Beengtheit; bei aller Handwerksmäßigkeit nehmen seine Bilder durch ihre Anspruchslosigkeit und Ehrlichkeit gefangen. Anders Carl Rahl, der lang Bekämpfte, dann stürmisch Vergötterte und bald wieder Vergessene; er will nicht von der Beliebtheit einer Periode leben, er fordert für seine Person alles oder nichts. Zu einer ruhigen historischen Würdigung scheint der Augenblick noch nicht gekommen zu sein; sein mächtiges Temperament und sein gewaltiges Können empfinden wir ohneweiters, aber sie helfen uns über die vielen inneren Widersprüche, über das Kompromißwesen von Stilkunst und Naturalismus, über das Zwittrige seiner Stellung zwischen zwei grundverschiedenen Richtungen nicht hinweg. Leichter ist es, Rudolf Alt gerecht zu werden, dessen außerordentliche Vitalität ihn das Wiederauftauchen seiner eigenen Jugend aktiv und weiterwachsend erleben ließ und der so seinen reifsten Stil an seine eigenen Anfänge zwanglos und natürlich anknüpfen konnte; einen offiziellen Alt der mittleren Jahre einfassend, dessen kleinlichere Trockenheit hinter den sprudelnden Jugendarbeiten und den glorreichen Alterswerken mit Fug und Recht verschwindet. H. T.

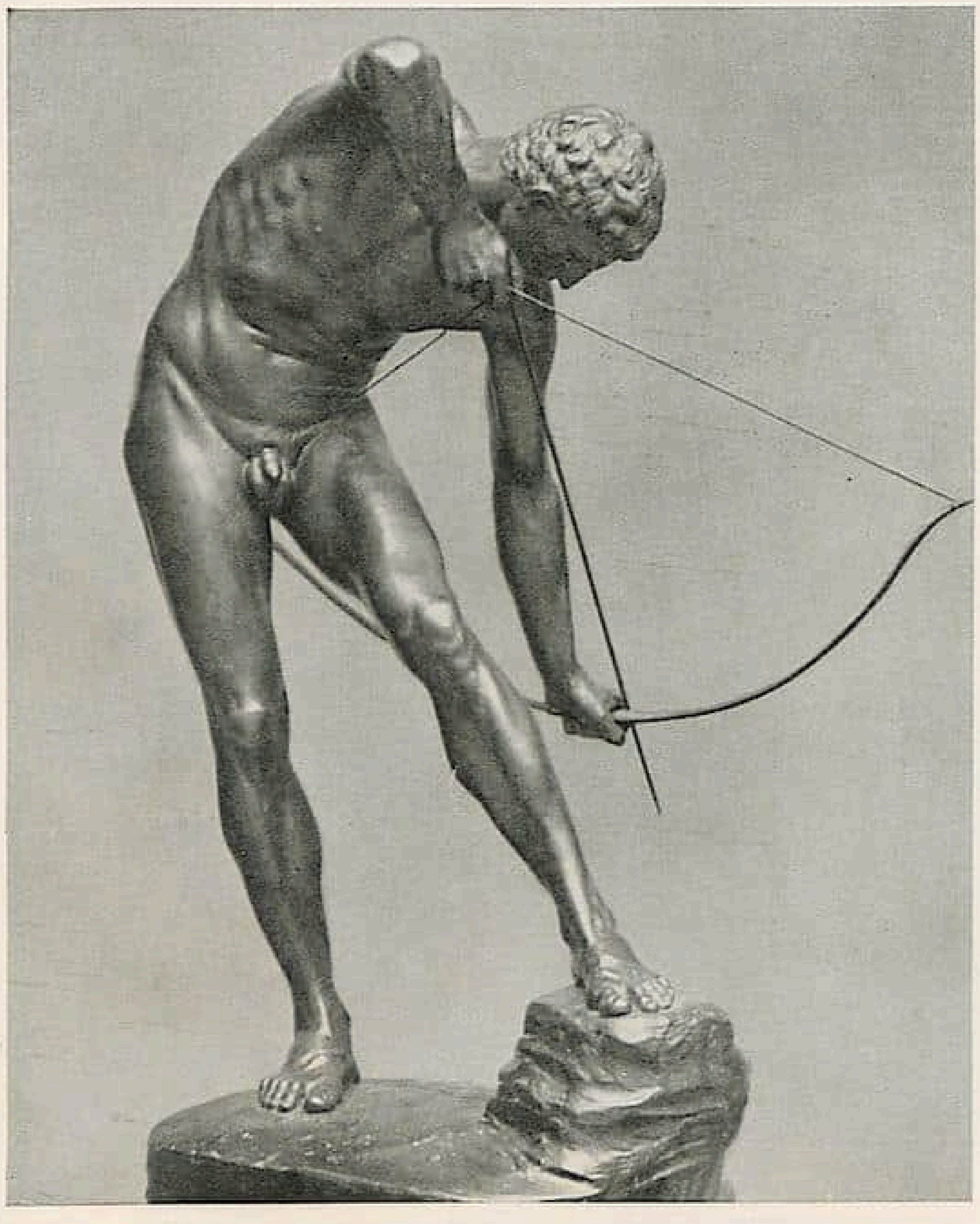
ZÜRICH. Haben Sie schon von der Pariser „Société des Humoristes français“ gehört? Wir besitzen in der Schweiz einige Dutzend mehr oder weniger durchschnittlicher Maler und Graphiker, die Besseres und Schlagenderes liefern, ohne deshalb gleich damit — und kollektiv gar, mit über 300 Nummern! — ins Ausland zu wandern. Von den Kapitalkerlen des „Simplicissimus“ und der „Jugend“ ganz zu schweigen! Ein Abramowitz und Chapuy, ein Gir, Laboureur und Laurant, ... keine sechs von mehr denn neunzig Ausstellern vermögen zu interessieren, und weit über ihre Produkte hinaus ragen diejenigen von zwei Schweizern: die Bronzekarikaturen HERMANN BALDINS und die skulptierten lustigen Affen und Affengruppen des MARCEL SANDOZ. — Ein anderer, unabhängiger, Welschschweizer ERNEST BIÉLER, ist nach längerer Zeit zum erstenmal wieder im Kunsthaus zu sehen. Nach wie vor die Tendenz aufs Dekorative, die minutiöse zeichnerische Art der Gestaltung, die Flächenhaftigkeit, Klarheit und Reinheit des Tones. Prächtige Köpfe, einige kleine stimmungsvolle Landschaften, eine große dekorative Komposition „Das geheimnisvolle Wasser“ und die graziöse feine Darstellung der „Charmeuses“ vertreten am ansprechendsten die originelle Art des Künstlers.

DR. S. MARKUS

BILDHAUER OTTO LESSING
† 23. November 1912

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Am 23. November verstarb in Grunewald der bekannte Berliner Bildhauer Professor OTTO LESSING. Am 24. Februar 1846 in Düsseldorf als Sohn des Malers Karl Friedrich Lessing geboren, besuchte Lessing die Kunstschule in Karlsruhe, dann von 1865 bis 1868 die Berliner Akademie. 1872 eröffnete er in Berlin ein Atelier für dekorative Bauarbeiten. Auch späterhin bildete die dekorative Plastik und Malerei das Hauptfeld seiner künstlerischen Tätigkeit, so weisen viele Berliner Bauten Arbeiten seiner Hand auf, wie die Berliner Ruhmeshalle, das Berliner Schloß und das Reichstagsgebäude, das Museum für Völkerkunde usw. Auch zahlreiche selbständige Figuren schuf der Künstler. Schon 1890 führte er, bei einem Wettbewerb als Sieger hervorgegangen, das Denkmal des Dichters Lessing, der sein Urgroßonkel war, in Berlin aus. Die Wertschätzung, deren Lessing sich erfreute, fand auch in seiner Wahl in die Berliner Akademie Ausdruck, der er seit 1905 als Senator angehörte.



OTTO LESSING † BOGENSCHÜTZE

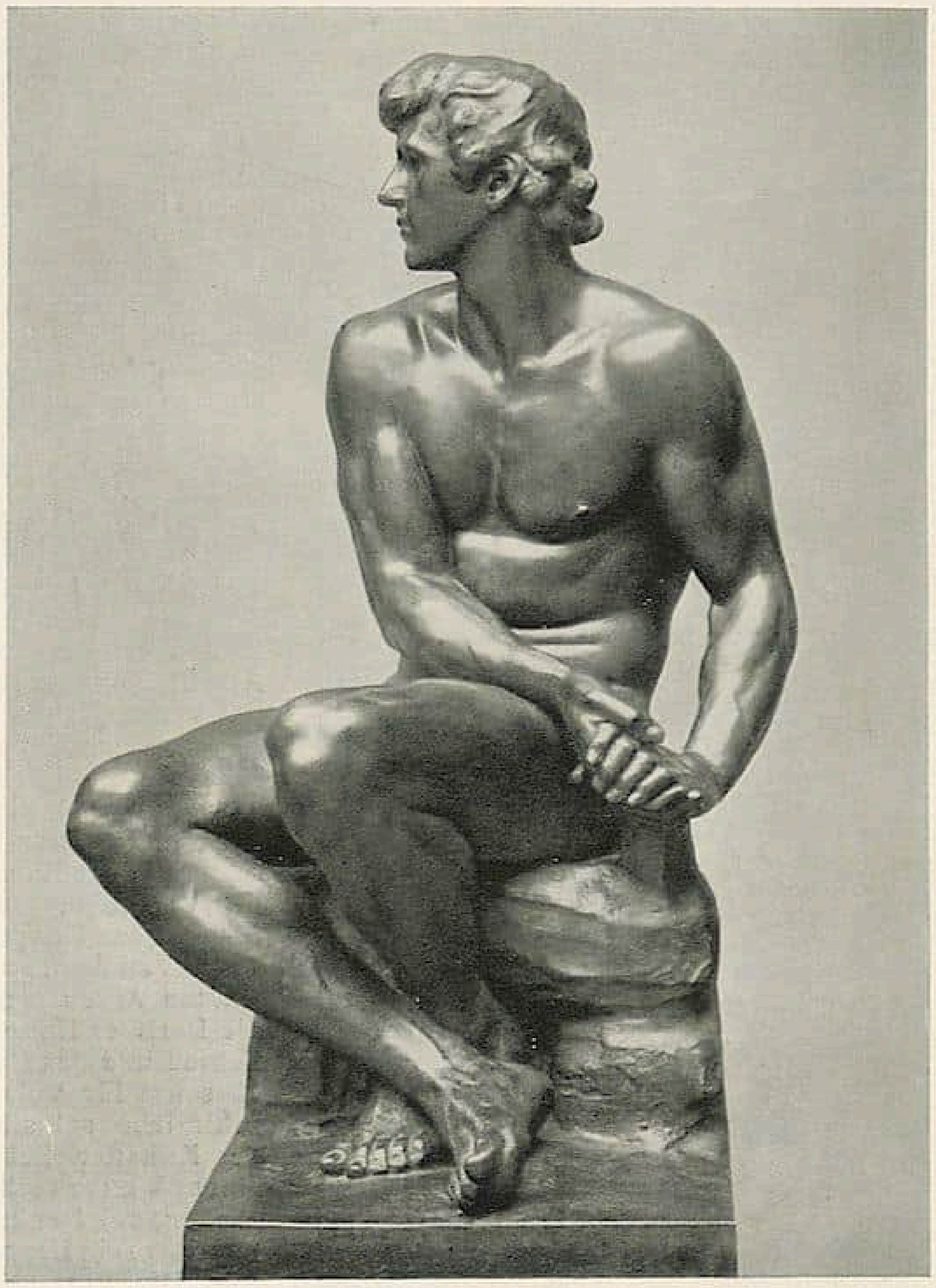
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

NEUE KUNSTLITERATUR

Lange, Konrad. Ueber den Zweck der Kunst. Akademische Festrede zur Feier des Geburtstages S. Majestät des Deutschen Kaisers. M 2.—. Stuttgart, F. Enke, 1912.

Lange wendet sich zunächst gegen die inhaltlichen und formalistischen Zwecktheorien. Zu den ersten rechnet er die Tendenztheorie und die früher von ihm selbst vertretene Auffassung, die Kunst habe den Zweck, das menschliche Gefühlsleben zu ergänzen. Zu den zweiten zählt die Meinung, der Zweck der Kunst erschöpfe sich in der Erzeugung sinnlicher Reize, sowie die Theorie, die den Gestaltungsvorgang schlechthin als den Zweck der Kunst ansieht. Für Lange beruht der Endzweck der Kunst „auf der Erzeugung eines von ihrem Inhalt vollkommen unabhängigen Freiheitsgefühles". Die Erzeugung dieses Freiheitsgefühles, das sich auch auf manche andere Art hervorrufen läßt, kann doch wohl nur als eine mittelbare, sekundäre Folgeerscheinung der künstlerischen Wirkung, nicht als Zweck der Kunst angesehen werden. In der Tat zieht sich denn auch durch den ganzen Vortrag gleich einem Untertone die Lehre, daß das Zustandekommen der künstlerischen Illusion (in dem Sinne, in welchem Lange das Wort versteht) der unmittelbare Zweck der Kunst sei. Mit dieser Auffassung aber steht Lange letzten Endes auf dem Boden der von ihm bekämpften Anschauung Hildebrands. Für den Künstler Hildebrand ist der Zweck der Kunst mit der Gestaltung erschöpft. Der Theoretiker Lange, der sich den fertigen Kunstwerken gegenübersieht, muß sich die Vorstellung des Gestaltungsprozesses erst hervorrufen und gelangt so zu seinen zwei Vorstellungsreihen, von denen die eine das vollendete, die andere das werdende Kunstwerk betrifft, und auf deren Verbindung erst das volle künstlerische Erlebnis des Nichtkünstlers beruht. So handelt es sich denn bei Langes Polemik gegen Hildebrand in der Hauptsache um einen Streit um Worte. Darüber kann ja kein Zweifel sein, daß der Zweck der unmittelbaren Kunst sich für den Künstler im Schaffen, für den Nichtkünstler im Nachschaffen des Kunstwerkes erschöpft.

I. B.



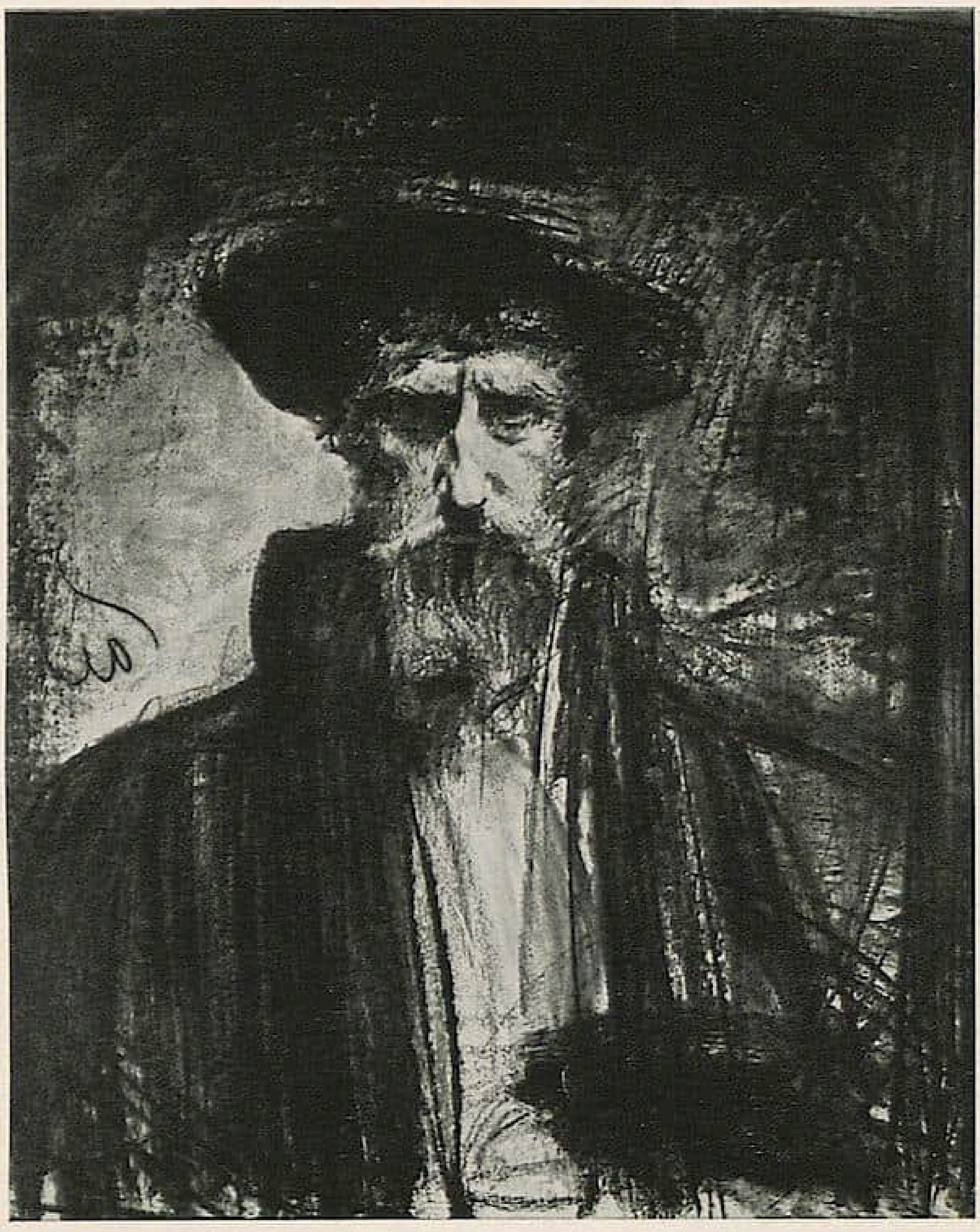
OTTO LESSING † ADAM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Winterausstellung der Münchner Secession

LEO SAMBERGER
KASSANDRA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LEO SAMBERGER ෴ SELBSTBILDNIS. KOHLEZEICHNUNG (1899)
Winterausstellung der Münchner Secession

DIE WINTERAUSSTELLUNG DER MÜNCHNER SECESSION

Von GEORG JACOB WOLF

Von ihren Vorgängerinnen unterscheidet sich die heurige Winterausstellung der Münchner Secession durch ihre reichere Gliederung, ihre buntere Mannigfaltigkeit, ihre geringere Geschlossenheit. Ein ernster Münchner Porträtist, ein farbiger spanischer Groteskmaler, ein in der bestimmenden Note seiner Kunst kunstgewerblich gearteter Plastiker; diese drei bilden das Ensemble der Ausstellung. Offiziell heißt es: Kollektiv-Ausstellungen von LEO SAMBERGER, IGNACIO ZULOAGA, JOSEPH FLOSSMANN.

ZULOAGA ist in dieser Zeitschrift (Jahrg. 1911/12, Oktober) seinem künstlerischen Wesen und seinem Entwicklungsgang nach eingehend geschildert worden, als auf der Internationalen Ausstellung in Rom Zuloagas rassige Kunst, bei der Jahr um Jahr das spezifisch Spanische mehr in die Erscheinung tritt, fanfarenlaut für den Meister zeugte. Verschiedene der Gemälde, die man in Rom sehen konnte, sind hier wieder zur Stelle, dazu kommt allerdings auch Neues, das aber den Künstler durchaus auf der früheren Bahn zeigt. Daß ihm die drei Großen seines Vaterlands: Greco, Velasquez und Goya, viel zu sagen haben, daß ihn prachtvolle Werke ihrer Hand ständig umgeben, das verleugnet sich auch gelegentlich dieser Kollektiv-Ausstellung nicht. Darin aber erblicke ich eine der starken Wurzeln von Zuloagas Kraft. Die andere erkennt man wohl richtig in seinem

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Winterausstellung der Münchner Secession

LEO SAMBERGER
STUDIE (1891)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Winterausstellung der
Münchner Secession

LEO SAMBERGER
GABRIEL SEIDL (1910)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

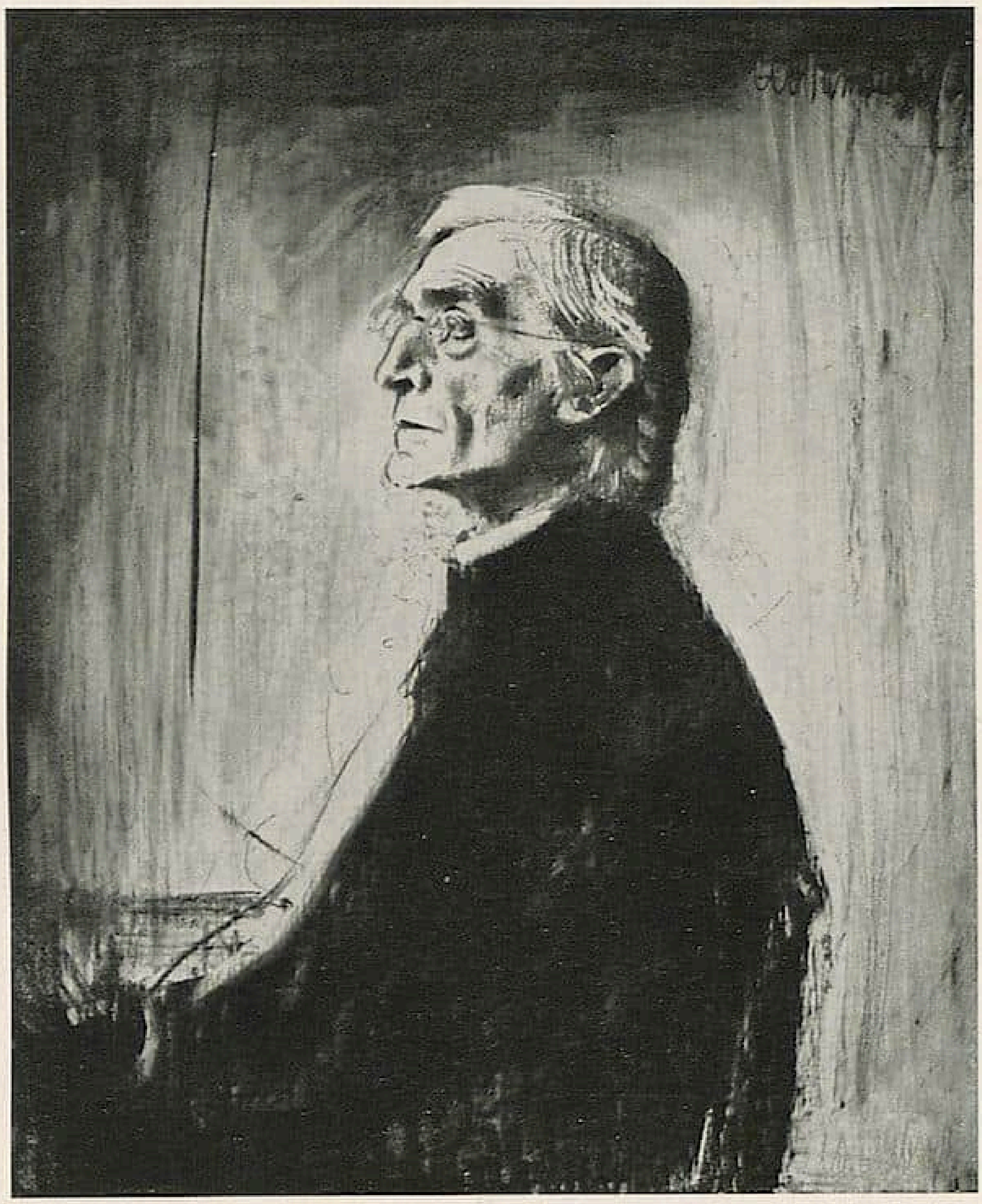
LEO SAMBERGER KREUZIGUNGSSKIZZE (1886)

Winterausstellung der Münchner Secession

heißen nationalen Spaniertum. Zuloaga liebt sein Vaterland, seines Vaterlands Landschaft und seine Städte, seine Sitten und seine absonderliche Kultur, seine Männer, seine Frauen. Er ist entzückt von der etwas bizarren Silhouette aller spanischen Erscheinungen, von der berauschenden Buntheit spanischer Farben. Als ein Künstler von leidenschaftlicher Sinnlichkeit und von romanischem Temperament überbietet er alle Realitäten um ein Beträchtliches in seinen Nachschilderungen, die eigentlich Nachschöpfungen von hohem Eigengehalt sind. Treten wir einem Gemälde wie seinem bildnismäßig behandelten spanischen Kardinal, einem seiner jüngsten Werke, gegenüber, so haben wir auf einer Leinwand alle Elemente von Zuloagas Kunst beisammen. Ohne daß wir in irgendeiner Hinsicht eine Abhängigkeit Zuloagas von den Klassikern seines Landes verspürten, empfinden wir doch, daß dieser Kardinal ein Verwandter jener kühnen Greco-Kardinäle ist, deren imposantester der Inquisitor der Sammlung Nemes ist. Und da ist auch jener junge, geistliche Famulus, halb Page, halb Ephebe, den wir von Murillos Heiligen-Bild „St. Thomas von Villanueva segnet einen Lahmen" (Alte Pinakothek in München) kennen. Zur Linken aber, auf dem Tischchen mit dem großblumigen Teppich, baut sich ein erlesenes farbenrauschiges Stillleben auf, und in bauschige Falten gerafft prangt in Rubensscher Fülle ein Vorhang, der den Blick freigibt auf die Landschaft Spaniens. Eine faszinierende Malerei, die in dem zweierlei Rot der Kardinalsgewandung und in dem tiefen, saftigsatten Blau des Himmels ihre stärksten Akzente aufweist, vereinigt sich mit rassiger Linienführung und origineller Komposition. Und so viel altmeisterliche Momente man auch an dem Gemälde finden mag, ein moderner Künstlerwille gestaltet sie sich und uns neu, macht sie sich selbst zu eigen, körpert sie seinem Ingenium ein.

Das ist Ignacio Zuloaga. Seine hier ge-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LEO SAMBERGER P. GIETMANN S. J. †. KOHLEZEICHNUNG (1906)
Winterausstellung der Münchner Secession

zeigten fünfundzwanzig Gemälde sind fortgesetzte lustige Attacken auf unsere Nerven. Seine Kunst kann niemand ruhig und gleichmütig hinnehmen. Sie reizt auf, sie reißt mit. Sie hat etwas Predigerhaftes — natürlich im künstlerischen Sinn und ohne alle lehrhafte Absicht. Denn das Motiv tut da kaum etwas zur Sache. Gleichwohl soll auch das Thematische von Zuloagas Kunst wenigstens angedeutet sein: Da sieht man alte Kapellane mit merkwürdig nach innen gekehrten Augen neben den leichtfertigsten katalonischen Lustweibchen, auf deren müden Augenlidern in dichten Schichten Puder und Schminke zu liegen scheinen, da sind Zwerge und Stierkämpfer, Bettler und Bauern, Dirnen und Fürstinnen. Neben dem blutigen Kruzifixus steht ein kleines Mädel, das schon verdorbene Augen hat, oder es versammelt sich eine Wolke Volkes aller Art. Dort aber prahlt der Prunk alter Dome über grauen, dämmerigen Städten von gespenstischem Aussehen; es lacht die Anmut Alt-Kastiliens aus weit über ferne Hügel hingestreuten Dörfern und Gehöften ... So wie es Zuloaga malt, lebt das romantische Spanien in unserer Vorstellung: das Land Philipps II. und der Inquisition, das Land Calderons, das zugleich das Land des Sancho Pansa ist und des sinnreichen Junkers von der Mancha ...

* * *

In eine andere, uns nähere, greifbare aber durch strenges Künstlertum geadelte Welt führt uns LEO SAMBERGER*, Münchens stärkste Porträtbegabung, ein Künstler, der nicht mit dem für ihn zur Formel gewordenen Satz abzutun ist: es sei ihm Lenbachs Erbe zuge-

* Siehe auch unseren Aufsatz über diesen Künstler im Jahrgang 1902/3, Seite 370 u. f.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Winterausstellung der Münchner Secession

LEO SAMBERGER
LIEBESPAAR (1901)
KOHLEZEICHNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

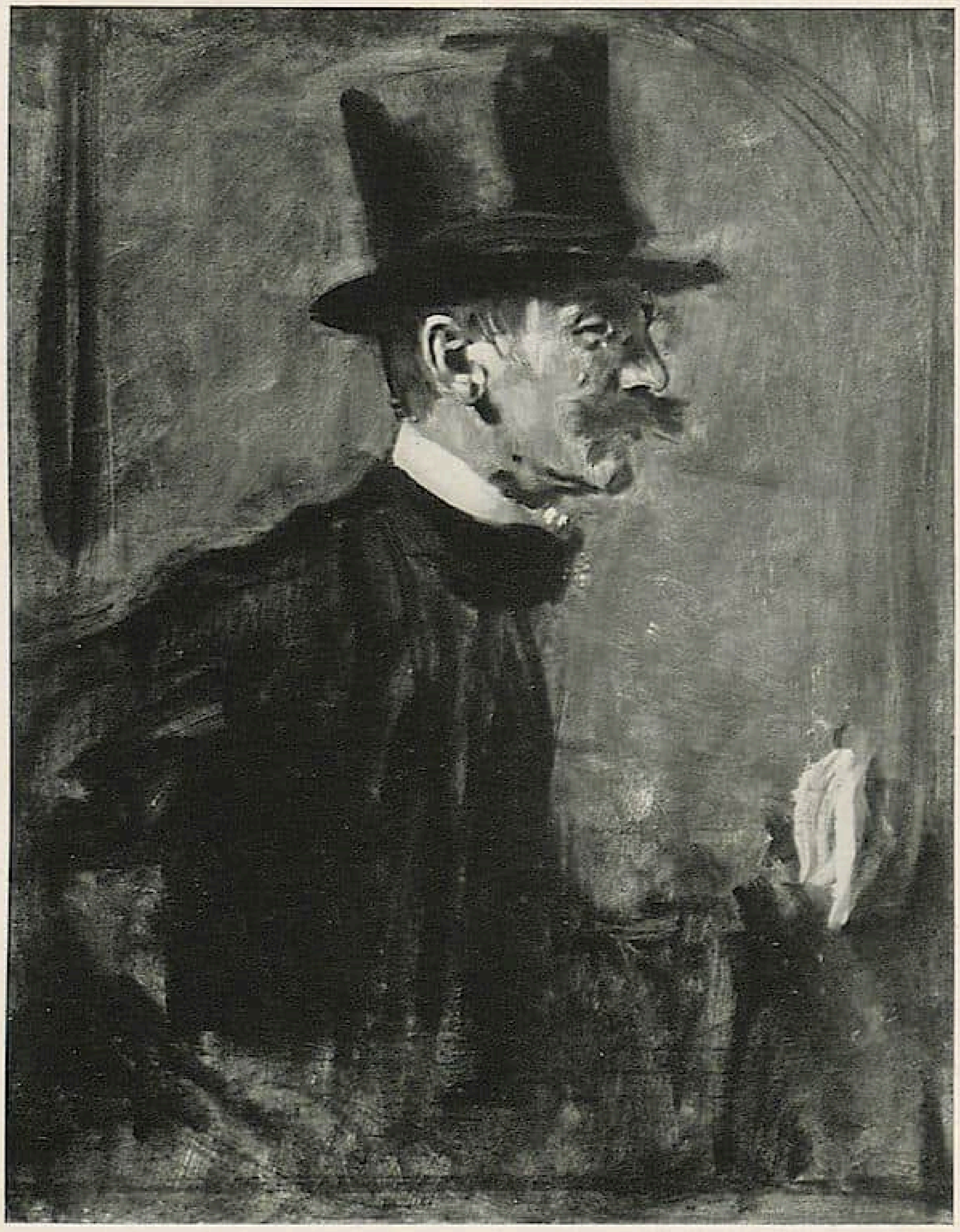
fallen. Gewiß, es mag zu Anfang der neunziger Jahre gewesen sein, da geriet Samberger einmal in den Bann- und Brennkreis Lenbachs. Aber nur für eine kurze Spanne Zeit; bald fand er zu sich selbst zurück und ordnete fortan sein ganzes strenges, ernstes und eifriges Schaffen wieder seiner ständig nach aufwärts weisenden Entwicklungslinie ein. In der Schule Lindenschmitts hat er seine Laufbahn begonnen. Das war etwa ums Jahr 1882 herum. Lindenschmitts Atelier war eine gute Schule und Lindenschmitt selbst ein tüchtiger Lehrmeister, der alles auf solides Malen, gar nichts auf genialisches Wursteln hielt. Da hieß es: lern' was und dann zeig', ob du was kannst! Samberger hat diese Probe bestanden. Es sind da ein paar ganz frühe Arbeiten von ihm, Selbstbildnisse, die von einer außerordentlich gediegenen, in der Lindenschmitt-Schule erworbenen Technik zeugen. Hätte Samberger später das Technische nicht in der Weise beherrscht, beherrschte er es heute nicht so, wie es tatsächlich der Fall ist, so wäre es ihm nie möglich gewesen, seine bei aller Ernsthaftigkeit pikante, ganz auf Durchdringung der Psyche des Porträtierten eingestellte Bildniskunst zu üben.

LEO SAMBERGER MADONNA. KOHLEZEICHNUNG (1896)
Winterausstellung der Münchner Secession

Es ist ein unendlich weiter Weg, der von

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

den Selbstbildnissen der Jahre 1882, 1884 und 1885 (letzteres erscheint mir besonders interessant: es hätte leicht den Ausgangspunkt für eine durchaus impressionistische Malweise Sambergers bilden können!) bis zu dem mit Courbetscher Verve gemalten Doppelporträt „Großvater und Enkel" (1910) führt. natürlich außerhalb der ausgesprochen malerischen Absichten dieser Bilder, in denen allerdings oft der grüblerische Zug, der Samberger eigen ist, und das Düstere und Uebererernste seines Wesens, auch im technischen Ausdruck, markant in die Erscheinung tritt. Das schönste, malerisch reizvollste dieser Selbstbildnisse ist das in schlichter Selbstverständlichkeit hingemalte Porträt aus dem Jahre 1894, das auch in der maßvollen farbigen Stimmung, die auf den bestimmenden Dreiklang: Rotbraun, Weiß, Schwarz geht, von wundervollem Eindruck ist.

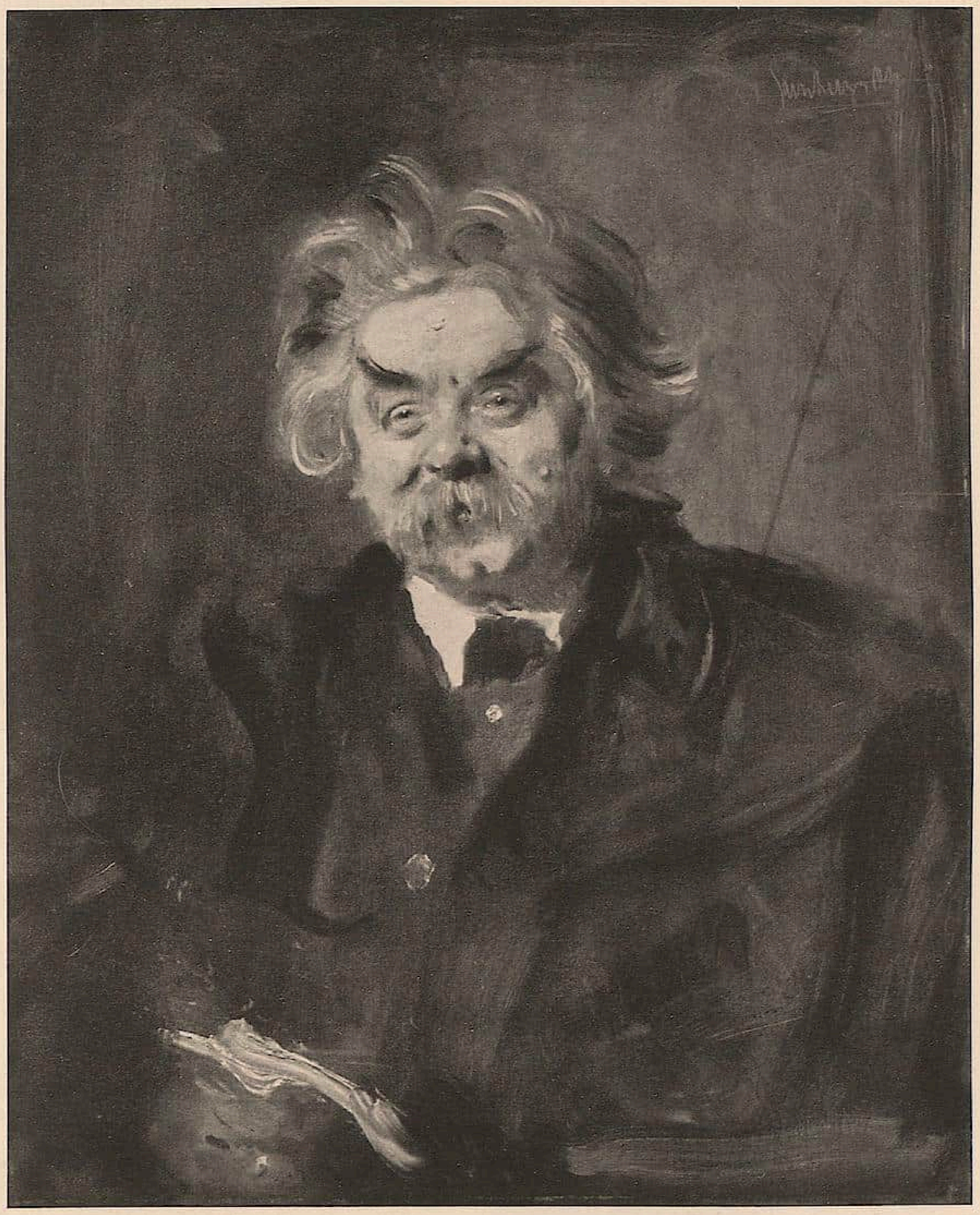


LEO SAMBERGER MAXIMILIAN DASIO (1903)
Winterausstellung der Münchner Secession

Besonders gerne porträtiert Samberger seine Künstler-Kollegen. Zuweilen sind es blitzartig festgehaltene geniale Schwarz-Weiß-Improvisationen, oft genug aus einer heiteren Allotria-Stimmung geboren, meist aber handelt es sich um bis ins letzte Detail gearbeitete Bildnisse, denen man die solide handwerkliche Arbeit in jedem sicher sitzenden Pinselstrich anmerkt und die zugleich jene prachtvolle Individualitätsstimmung ausströmen, die zum Charakter des Porträtierten gehört. Beispiele machen das klar. Man merkt aus Sambergers Bildnissen von Bradl, Welti, Wenglein, daß die „Modelle" dieser Porträte vergnügte Herren sind. Andererseits ist bei Gabriel Seidl und W. L. Lehmann der sinnierliche Zug in den Vordergrund gerückt, bei Dasio wurde der Impuls seines Naturells festgehalten, bei Julius Diez die ironische Weltanschauung, bei Wopfner die Melancholie. Aber auch wo es sich nicht um Kollegen handelt, ist die Porträtpsychologie eine absolut zutreffende und ungewöhnlich scharfe: der Arzt, der Kaufmann, der Musiker, der Kunstgelehrte, der Geistliche sind mit einer Prägnanz bildlich dargestellt, daß man sich der Ansicht nicht verschließen kann, es müsse wahr sein, daß der Beruf des Menschen sich physiognomisch widerspiegeln könne.

Als ragende Male auf dieser Kunstfahrt, die das Impulshafte eines Siegeszuges hat, stehen Sambergers Selbstbildnisse da. Sie sind nicht Dokumente irgendeiner Art von Selbstgefälligkeit, sondern man fühlt und erkennt in ihnen etwas wie ein Hineinhorchen des Künstlers in sich selbst, man verspürt Sambergers Sehnsucht, mit der eigenen Persönlichkeit und dem eigenen Charakter ins Reine zu kommen, um künstlerisch ganz frei zu sein. Das alles

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Winterausstellung der Münchner Secession

LEO SAMBERGER
BILDHAUER JAKOB BRADL

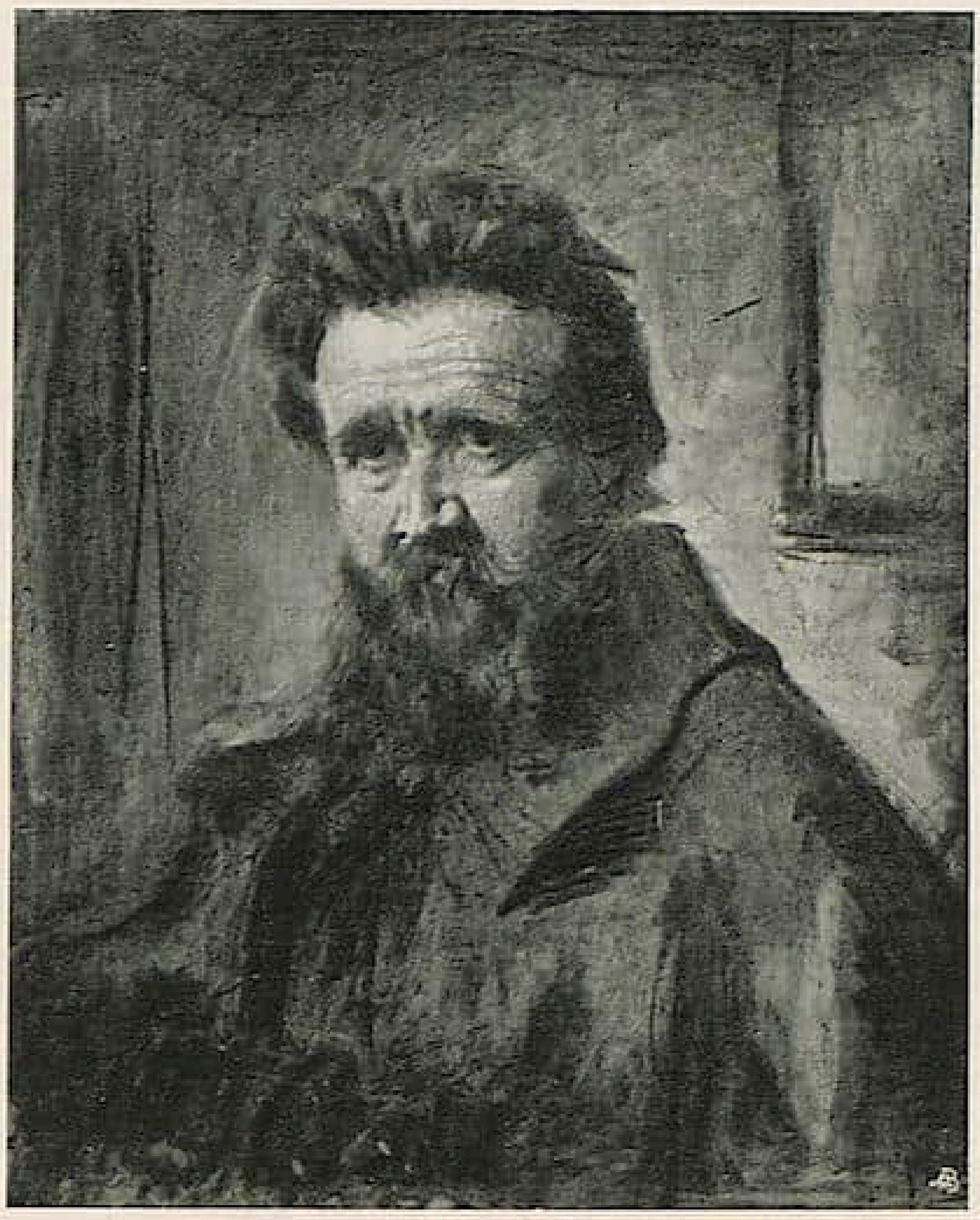
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEO SAMBERGER BILDNISSTUDIE (1908)
Winterausstellung der Münchner Secession

Frauen hat Samberger selten gemalt. Tat er es, so handelte es sich fast stets um ernste, tiefe, etwas elegisch geartete Wesen, die er im Bilde festhielt: Madonnen mit dem prophetischen Schmerzenszug um den Mund, Kassandren, finstere Musen, Entsagende. Ein gewisser blonder, herber Frauenkopf von germanischer Edelrasse scheint ihm einst besonders gefallen zu haben, denn diesen Typus hat er in mehreren Versionen seinem Werk eingefügt. Daß Samberger in seiner Kunst gelegentlich auch über das Porträtfach hinausging, das lehren uns einige groß gesehene und monumental gemalte Santi und mehrere figurenreiche Kompositionsstudien religiösen Gegenstands („Kreuzigung", „Pauli Bekehrung"). Zahlreich sind die Kohlezeichnungen Sambergers, alle auf einen scharfen Schwarz-Weiß-Kontrast eingestellt und daher oft stark in schwärzliche Tiefen gehend. Diese Schwärze von Sambergers Kohlezeichnungen mag das sonst herzlich unbegründete Gerücht verursacht haben, Samberger sei ein Schwarz-Maler. Allerdings ist der Gesamteindruck seiner Bildnistafeln ein ziemlich dunkler, doch hat dies seinen Grund ausschließlich in den energisch durchgeführten Konzentrationsabsichten des Künstlers. Samberger huldigt der gesunden und eigentlich selbstverständlichen, leider aber gar nicht so allgemein verbreiteten Anschauung, daß bei einem Bildnis das Antlitz die Hauptsache sei, hinter der alles andere zurücktreten müsse. Indessen ist ja von verhaltener Farbigkeit bis zur Schwarzmalerei noch ein gut Stück Weges, und von den Schwarzmalern, die ohne Asphalt und Elfenbeinschwarz nicht existieren könnten, trennt Samberger eine Welt ...

* * *

Joseph Flossmann hat in zwei Sälen und in den Durchgangsräumen zahlreiche in sich geschlossene Werke, Modelle und Abbildungen seines vielgestaltigen Schaffens aufstellen lassen. In ihrer Vielartigkeit wirkt diese Kollektion etwas nervös und gibt durchaus kein fertiges Bild von dem ausgezeichneten Künstler, dessen beste Leistungen auf dem Gebiet der öffentlichen dekorativen Plastik liegen. Wer in München lebt, kann sich freilich leicht auf andere Weise einen unmittelbaren Eindruck von Floßmanns Arbeiten machen, indem er beispielsweise das Paulanerbrünnlein in der Au, den Brunnen am Rennerplatz oder den Giebel-, Fries- und Portalschmuck verschiedener öffentlicher Bauten besieht. Auch in Ulm, vor dem Wielandhaus, findet man ein prächtiges, intim-dekoratives Werk Floßmanns, ein Brünnlein, das von einem mit einem Widder kämpfenden Faunchen gekrönt ist. Auch am Wertheim-Bau in Berlin, an der Kirche in Bad Steben, am Bismarckturm am Starnbergersee findet man Proben seiner Hand und seiner Kunst. Modelle und Abbil-



LEO SAMBERGER ADOLF OBERLÄNDER (1902)
Winterausstellung der Münchner Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

IGNACIO ZULOAGA ANTONIA, DIE TÄNZERIN
Winterausstellung der Münchner Secession. — Phot. Vizzavona, Paris

dungen aller dieser schönen Arbeiten sind wohl zur Stelle, aber es muß ihnen, außerhalb des architektonischen Rahmens und dem mitgestaltenden Licht entrückt, natürlicherweise die tiefere Eindrucksfähigkeit fehlen. So ist es denn besser, wenn sich die Besucher der Ausstellung an seine Werke „reiner“ Skulptur und an seine mannigfaltige graziöse Kleinplastik halten. Freilich verrückt das einigermaßen den Standpunkt der Einwertung, denn Floßmanns höhere und weiter tragende Bedeutung liegt zweifellos auf kunstgewerblichem Gebiete. Aber dennoch darf dies niemand abhalten, sich an Floßmanns inniger Madonnengruppe, an seiner „Mutter mit zwei Kindern“, an seinen Büsten restlos und von Herzen zu freuen.

KULTURGESCHICHTLICHE GRUNDLAGEN DER DEUTSCHEN MALEREI

Von Berthold Haendcke

III*)

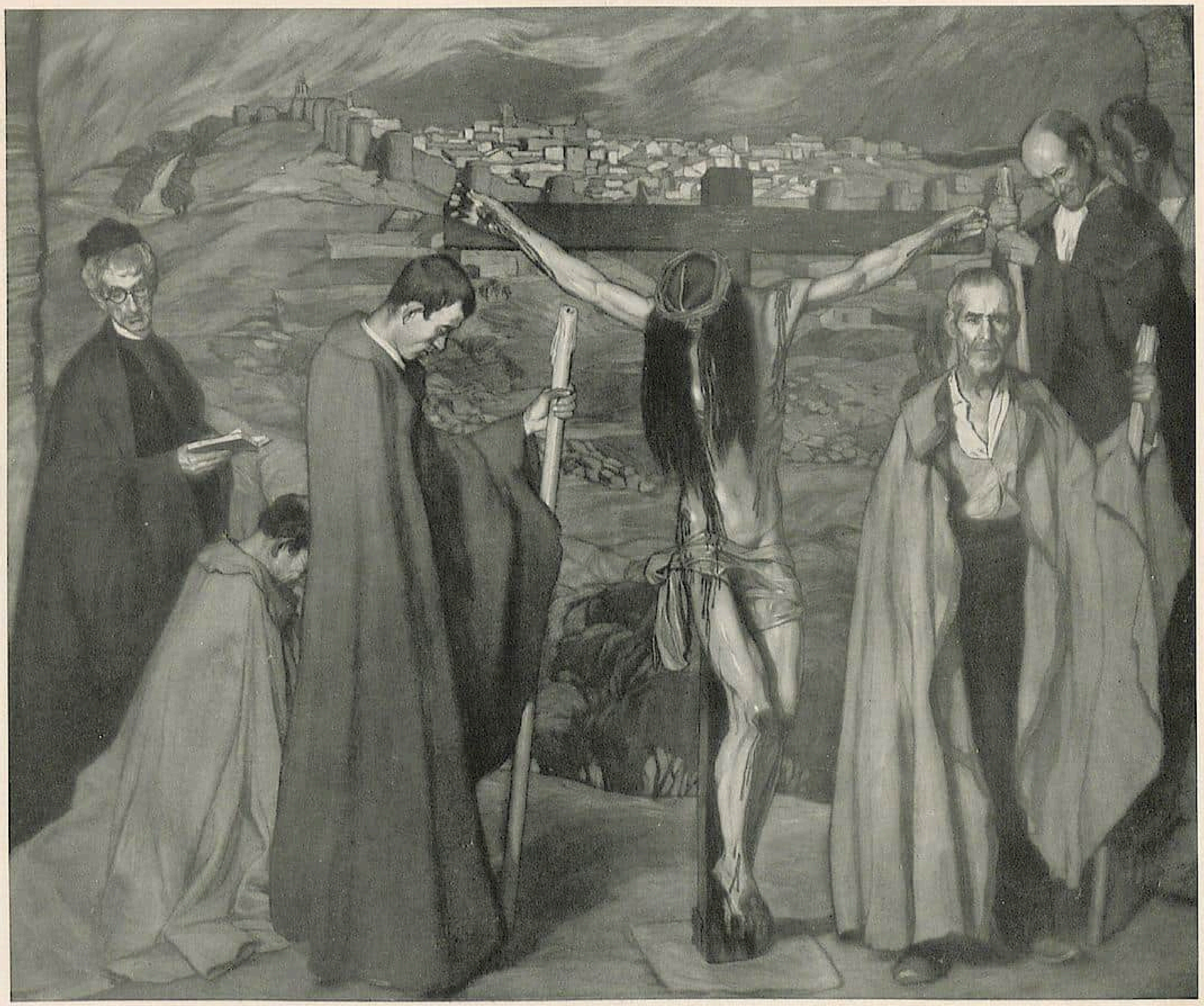
Treten wir nun dem künstlerischen Schaffen näher, so strahlt uns zunächst das hell leuchtende Licht der Dichtkunst im weiten Begriff des Wortes entgegen. Die vaterländisch-mittelalterliche Sinnesart sei zunächst herausgehoben. Erinnern wir uns daran, daß seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die „Schweizer“ die mittelhochdeutschen Heldengedichte, „Krimhildens Rache und Klage“, den „Parsival“ herausgegeben hatten, daß Klopstock mit seiner Bardenlyrik eine neue vaterländische Strömung in unserer Dichtung breitem Flußgebiet hervorbrechen ließ. Die jungen Göttinger Dichter wählten „dem deutschen Hain“ Wodan zu ihrem Wahrzeichen und Gerstenberg besingt (1766) die „Götterdämmerung“. Diese Liebe zur altdeutschen Dichtung erkaltete nicht wieder. Uhland hat einen Grund hiefür angegeben, wenn er schreibt: was die klassischen Dichtwerke trotz meines eifrigen Lebens mir nicht geben konnten, weil sie mir zu klar, zu fertig bestunden, was ich in der neuen Poesie mit all ihrem rhetorischen Schmuck vermißte, das fand ich im Waltharilied: frische Bilder und Gestalten mit einem tiefen Hintergrund, der die Phantasie beschäftigte und ansprach. Der deutsche Nationalgeist warf aber noch stärker die fremdländischen Einflüsse zurück mittels Lessings scharfem kritisch-dichterischem Vermögen. Lessings „Minna von Barnhelm“ wie sein „Philotas“ (1759) sind „die wahrsten Ausgeburten“ des Siebenjährigen Krieges. Als Gleims (1758) und Kleists vaterländische Dichtungen erschienen, entlockten sie Lessing sogar den Ausruf: „Eine Kompagnie solcher Poeten, so will ich den ganzen französischen Witz zum Teufel jagen!“

Wielands „Deutscher Merkur“ (1773), Boies „Deutsches Museum“ (1776) sorgten bewußt für die Ausbildung der heranreifenden Bildung der weiten Kreise, während Riggers

*) Fortsetzung von Seite 157.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

IGNACIO ZULOAGA
CHRISTUS AM KREUZE



Winterausstellung der Münchner Secession
(Phot. Vizzavona, Paris)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

„Deutsche Gesellschaft“ (1761, Wien) die deutsch-literarische Tätigkeit zu heben suchte. Am 25. April 1767 wurde das Deutsche Nationaltheater in Hamburg eröffnet. Ein mißglückter Versuch, da wir Deutsche noch keine Nation sind, wie Lessing in grimmigem Spott sagte, aber die Tatsache, ein derartiges Wagnis überhaupt unternommen zu haben, spricht deutlich. Lessing schuf als Ersatz das erste deutsche Trauerspiel in der Emilia und das erste deutsche Lustspiel in der Minna in so echt volkstümlichem Ton, daß diese Stücke bis in unsere Stunde hinein bühnenwirkungsvoll geblieben sind. Im Jahre 1828 brachte Rauppach die gewaltige Sage von den Nibelungen auf die Bühne.

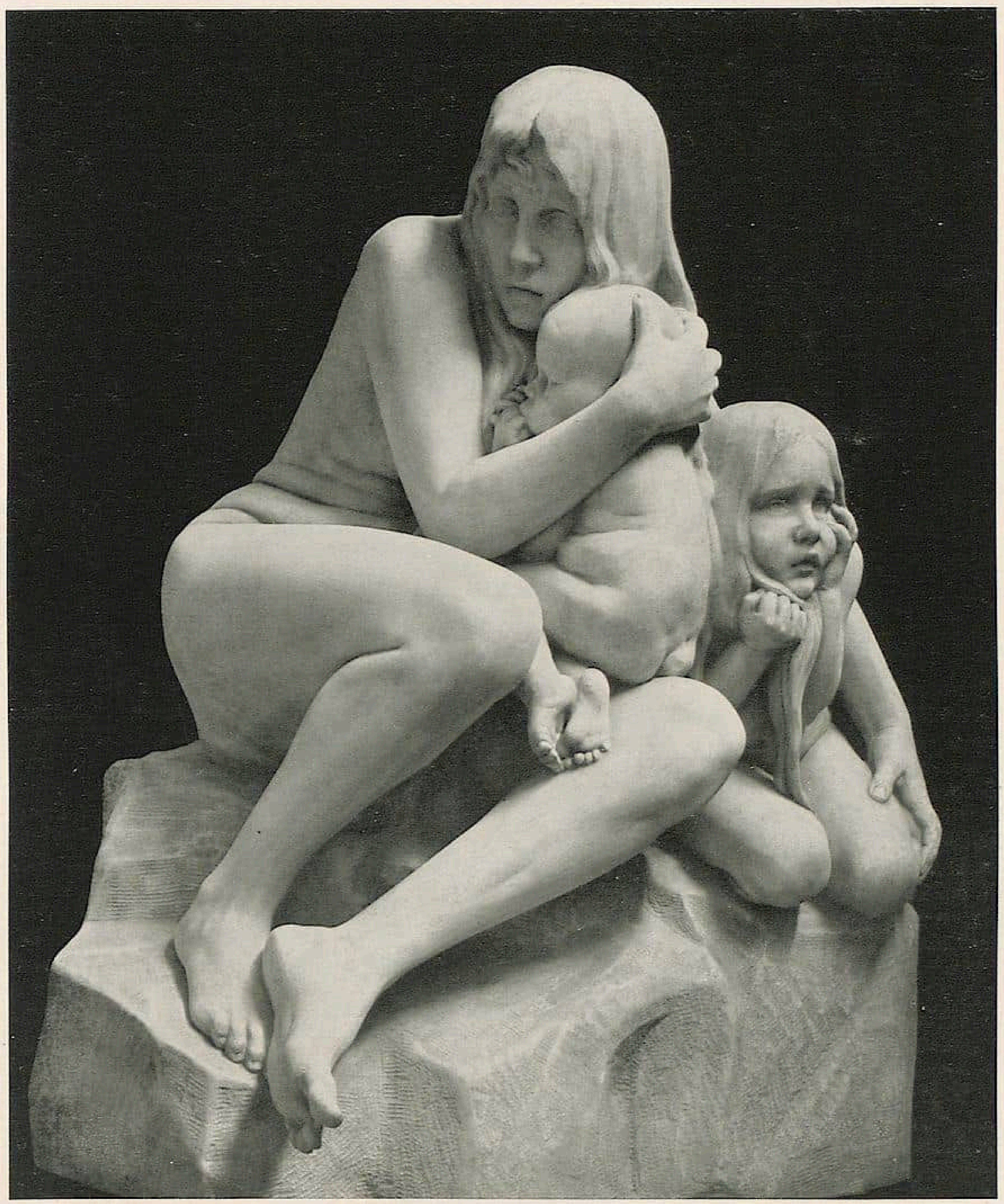
Der Musiker Mozart trat dem Dichterkritiker Lessing als deutscher Künstler zur Seite, wenn er schrieb (1783): „Jede Nation hat ihre Oper, warum sollen wir sie nicht haben? Ist deutsche Sprache nicht so leicht singbar wie französische und englische?“ Als zwei Jahre später die deutsche Oper in Wien gänzlich zusammenzubrechen drohte, da klagte er voll Hohn: „Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette, es sollte ein anderes Gesicht bekommen. Doch da würde das so schön aufkeimende National - Theater zur Blüte gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfingen, deutsch zu denken, deutsch zu handeln, deutsch zu reden und gar deutsch zu singen.“

JOSEF FLOSSMANN — HEILIGE CAECILIE (ENTWURF FÜR FARBIGE MAJOLIKA, 1904)
Winterausstellung der Münchner Secession

JOSEF FLOSSMANN
KIND MIT HUND (GIPSMODELL)
Winterausstellung der Münchner Secession

Ueberall machte sich also die deutsche Dichtung in Wort und Klang zum Interpreten der erwachenden deutsch-völkischen Sinnesart. Was unsere Teilnahme, bemerkt Koch, für jene zwei Jahrzehnte (ca. 1770 — 1790) vor allem erregt, das ist ihre Abwendung von dem Fremden und ihr Verlangen nach nationaler Eigenart, ihr heftig leidenschaftlicher Kampf gegen das Alte, das Ringen nicht bloß um eine neue poetische Ausdrucksweise, sondern um neuen Dichtungs- und Lebensgehalt. Ein verhaltener Tatendrang, der im Leben nur selten Raum und Befriedigung fand, macht sich in der Dichtung Luft. Das Sehnen nach Rückkehr zur Natur, nach freier innerer Persönlichkeit, wurde ständig mächtiger. Das Genie habe sich, urteilte im Jahre

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Winterausstellung der Münchner Secession
Original im Besitz der K. Glyptothek, München

JOSEF FLOSSMANN
DIE MUTTER (1894)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SAAL MIT DER KOLLEKTION JOSEF FLOSSMANN
Winterausstellung der Münchner Secession

1819 Campe, in den siebziger Jahren für grenzenlos erklärt, alle vorhandenen Gesetze überschritten und alle eingeführten Gesetze wie Regeln umgeworfen. Kant wollte bezeichnenderweise Genie durch „eigentümlicher Geist“ übersetzen. So stürmte und drängte es in Deutschlands Gauen gegen die Wende des Jahrhunderts hin!

Aber nicht nur Theorien zu verfechten war man gesonnen, sondern die Dichter wollten auch dem praktischen Leben Früchte abringen. Schubert wurde der Führer im Kampfe gegen den aufgeklärten Absolutismus. Seine seit 1774 erschienene „Deutsche Chronik“, dann seine „Fürstengruft“ (1779/80) eröffnen kühn den Kampf gegen fürstliche und pfäffische Willkür, den, sei hier der Vollständigkeit halber noch angemerkt, die Historiker A. L. v. Schlözer, Ludwig Wecks-Berlin und J. G. Forster mit wissenschaftlichem Rüstzeug weiterführten. Schlözers schönes Wort, das er von Basedows neuzeitlichen pädagogischen Anschauungen begeistert prägte, griff unmittelbar an die Wurzel aller politisch-deutschnationalen Erziehung, wenn er sagte: „Deutscher Junge, lerne dein deutsches Vaterland kennen, sonst bist du nicht wert, ein Deutscher zu sein.“ Auf die gewaltige Arbeit, die in dieser Hinsicht zur Verjüngung der Kindererziehung von Basedow seit 1758 (also vier Jahre vor Rousseaus „Emil“ [!]) gefordert und die Pestalozzi (seit 1781) in das praktische Leben zu übersetzen begonnen hatte, kann in diesem Zusammenhange als eine, Deutschlands Jugend wieder kräftigende Erziehungsmethode nur kurz erwähnt werden.

JOSEF FLOSSMANN ✤ MELETE (MARMORFIGUR, 1904)
Winterausstellung der Münchner Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF FLOSSMANN — DIE KLUGE UND DIE TÖRICHTE JUNGFRAU, PORTALFIGUREN FÜR DIE HÖHERE TÖCHTERSCHULE, MÜNCHEN (GIPSMODELLE, 1902)
Winterausstellung der Münchener Secession

Allerdings nur indirekt, denn der durchgehende Zug ist ein kosmopolitischer, im Sinne der ersten Romantik. Beide Pädagogen verlangten grundsätzlich dasselbe. Allgemeine Emporbildung der inneren Kräfte der Menschennatur zu reiner Menschenweisheit ist allgemeiner Zweck der Bildung auch der niedrigsten Menschen. Uebung, Anwendung und Gebrauch seiner Kräfte und Weisheit in den besonderen Lagen und Umständen der Menschheit ist Berufs- und Standesbildung. Diese muß immer dem allgemeinen Zweck der Menschenbildung untergeordnet sein. Damit gelangen wir wieder zu dem sehr maßgebenden Gesichtspunkt der „Sturm- und Drangperiode“ wie der frühen Romantik, zur Weltbürgerlichkeit. Sie hat ihren stärksten, poetisch verklärten Ausdruck in Schillers „Don Carlos“ (1787) gefunden.

Diesem mehr praktischen Wesen der ganzen Epoche, die noch von verschiedenartigen Anschauungen, Ansichten und Empfindungen hin- und hergeworfen wurde, entsprach es, wenn wir gleichzeitig literarische Arbeiten finden, die sich dem einzelnen Menschen im Alltagsleben zuwenden. Wir sehen, wie die heimischen Volkslieder gesammelt werden, wie die Kunstdichter sich mühen, im Volkston zu dichten und zu singen. In möglichst naturgetreuer Weise wird das Leben der Bauern, Winzer, Fischer, die sogar in der heimischen Mundart reden, geschildert.

Die auf tatsächlichen Ereignissen beruhende Geschichte „Heinrich Stillings Jugend“ (1777) wird von Freiligrath als die erste deutsche Dorfgeschichte gepriesen.

Abermals tat sich ein weiter Blick in eine neue Welt auf, die dem 18. Jahrhundert nur

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

in griechisch-idealisierender Verkleidung erfreulich gewesen war. Die liebenswürdig-empfindungsreiche, noch im Rokokostil gehaltene Naturschilderung Geßners atmet bereits eine neue Auffassung, der wir stärker von dem persönlichen Ich erfüllt in E. v. Kleist großen Gedichten, etwa im „Landleben" oder im „Frühling" begegnen. Ueberall tritt uns jetzt die Freude an der Natur und an ihren Gebilden entgegen. Goethes Werther ist auch darin ein charakteristisches Werk. Uns liegt zunächst aber die Beantwortung der Frage nach dem Verhältnis der Menschen zur Natur ob. Es ist ein im innersten Wesen religiöses. Forster schreibt (1781): „Uns peinigt nichts Geringeres als Wahrheit, und diese bietet uns die Betrachtung der Schöpfung in überschwenglichem Maße. Die Natur, es sei als Wirkung oder wirkende Kraft, bleibt allezeit die erste unmittelbare Offenbarung Gottes an einen jeden von uns." Novalis wurde einer der edelsten Träger einer schwärmerischen Naturbegeisterung, der in seinem „Heinrich von Ofterdingen" die im Abend- und Morgenland, im Bergesdunkel und Festesglanz, in Liebe und Pilgerschaft gesuchte „Blaue Blume" der Romantik als ihr Wahrzeichen brachte. Er hatte Fichtes Philosophie mit dem Herzen erfaßt. Bei Schleiermacher heißt es: „Wenn der Himmel über mir von unzähligen Sternen wimmelt, der Wind durch den weiten Raum saust, die Woge brausend in der weiten Nacht sich bricht, über dem Walde sich der Aether rötet und die Sonne die Welt erleuchtet, das Tal dampft, und ich werfe mich im Grase unter funkelnden Tautropfen hin, jedes Blatt und jeder Grashalm von Leben wimmelt, die Erde lebt und sich unter mir regt, alles in einem Akkord zusammen tönet, da jauchzet die Seele laut auf und fliegt umher in dem unermeßlichen Raum um mich, es ist kein unten mehr und kein oben mehr, keine Zeit, kein Anfang und kein Ende, ich höre und fühle den lebendigen Odem Gottes, der die Welt hält und trägt, in dem alles lebt und würkt; hier ist das Höchste, was wir ahnen, — Gott! — Dieses tiefste Ahnen unserer Seele, daß Gott über uns ist . . . . . Das ist das gewisseste, deutlichste Bewußtsein unserer selbst und unserer eigenen Ewigkeit . . . . Diese Empfindung des Zusammenhanges des ganzen Universums mit uns; dies jauchzende Entzücken des innigsten lebendigsten Geistes unsrer Seele . . . . . — dies treibt und preßt uns in der Brust, uns mitzuteilen; wir halten die höchsten Punkte dieser Empfindungen fest und so entstehen bestimmte Gedanken in uns. Wir drücken diese Gedanken aus in Worten, Tönen oder Bildern, und erregen so in der Brust des Menschen neben uns dieselbe Empfindung. Die Wahrheit der Empfindung ergreift alle. Alle fühlen sich mit in diesem Zusammenhang, alle loben den einigen Gott, die Ihn empfinden; und so entsteht die Religion." — Nach Novalis sollte der geniale Dichter die ganze Welt sich dienstbar machen können. Wie zart und tief von dem innersten Wesen der landschaftlichen Umgebung all diese Männer erfüllt waren, läßt jeden noch heutige Tages voll tiefer Ergriffenheit fühlen, wenn er Hölderlins (geb. 1770) „Feldeinsamkeit" liest. Die leidenschaftliche Sehnsucht der Zeit nach dem goldenen Zeitalter, nach dem Lande, wo gut und edel die Menschen, wo sonnenheiter und schönheitsvoll Himmel und Erde sich zeigen, bringt uns derselbe gottbegnadete junge Dichter in seinem machtvoll und packenden „Schicksalslied" zu Gehör. Tieck wird aber hier überall die maßgebende Persönlichkeit. Er führt uns in die von stimmungsvollen Schauern erfüllte Waldeinsamkeit, in das Unheimliche der Gebirgswelt und in die lachende Feld- und Wiesenblumenwelt. Einer seiner begeistertsten Nachfolger war ein Maler P. O. Runge in Hamburg. Der Maler-Dichter erlebt und sieht den Stimmungs- und Farbengehalt der landschaftlichen Natur. „Es hat noch keinen Landschafter gegeben, der eigentliche Bedeutung in seinen Landschaften hätte, der Allegorien und deutliche schöne Gedanken in eine Landschaft gebracht hätte. Wer sieht nicht Geister auf den Wolken beim Untergang der Sonne? Wem schweben nicht die deutlichsten Gedanken vor die Seele? Entsteht nicht ein Kunstwerk nur in dem Moment, wenn ich deutlich einen Zusammenhang mit dem Universum vernehme?" Am 7. November 1802 heißt es weiter: „. . . Wenn wir so in der ganzen Natur nur unser Leben sehen, so ist es klar, daß dann erst die rechte Landschaft entstehen muß, als völlig entgegengesetzt der menschlichen oder historischen Komposition."

Es drängt sich alles zur Landschaft . . . ist denn in dieser neuen Kunst — der Landschafterei, wenn man so will, nicht auch ein höchster Punkt zu erreichen, der vielleicht noch schöner wird wie die vorigen?

Ehe wir aber in die Geschichte profaner und religiöser Historienmalerei eintreten, sei seinen historischen Grundlagen nach noch eines anderen Motives gedacht.

(Die Fortsetzung folgt)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FR. E. MORGENSTERN

PARIS. NOVEMBERABEND BEI AUFGEHENDEM MOND

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL MORGENSTERN
geb. 1811, gest. 1893

FRIEDR. ERNST MORGENSTERN
geb. 1853

CARL UND FRIEDRICH ERNST MORGENSTERN

Von Fried. Lübbecke

Immer mehr wird es Sitte, Leuten, die im Leben eine Rolle spielen, an ihrem sechzigsten Geburtstag Artigkeiten zu sagen. Da Professor Friedrich Ernst Morgenstern zu Frankfurt a. M. am 17. Januar auf diese Anzahl Jahre zurückblicken darf, so wäre der Anlaß für eine Würdigung seiner Kunst und des sich aus ihr ergebenden Menschtums gegeben. Mit einem gutgemeinten — dem Gefeierten meist weniger willkommenen: Möge dem verehrten . . . wäre der Jubilar in den gesegneten Lebensabend abgeschoben. Gewiß geht bei den meisten Menschen um diese Zeit Leben und Streben zur Neige. Wer aber nur eine Stunde mit Friedrich Ernst Morgenstern, dem breitschultrigen Mann mit den engen Seemannsaugen und den rasch zufahrenden Bewegungen zusammenarbeitete, der bringt den gönnerhaften Lebensabendwunsch noch nicht über die Lippen.

Friedrich Ernst gehört durchaus zu dem langlebigen Geschlecht der Johann Christoph, Johann Ludwig, Johann Friedrich und Carl Morgenstern, in dem sich eine merkwürdige Weichheit mit einer zähen Kraft mischt. Alle fünf waren der Reihe nach Maler, der zweite immer Sohn und Schüler des ersten. Seitdem im Jahre 1769 Johann Ludwig Rudolstadt, wo sein Vater Johann Christoph Hofmaler gewesen war, mit Frankfurt vertauschte, sitzen die Morgensterns als bekannte Bürger in der ehemals freien Reichsstadt am Main. Unter ihnen wird bis heute Carl Morgenstern der Vater von Friedrich Ernst, als das stärkste Talent erklärt. Er wurde 1811 geboren und starb erst 1893. Als man vor zwei Jahren zu Ehren seines hundertjährigen Geburtstages im Frankfurter Kunstverein eine Gedächtnisausstellung veranstaltete, glaubte man ihn am besten durch die Vereinigung möglichst aller erreichbaren Werke der fünf Generationen Morgenstern zu ehren. Vielleicht, um der Welt zu zeigen, daß auch den Deutschen die den Franzosen so oft nachgerühmte Tradition nicht ganz abhanden gekommen sei.

Aus einem andern Grunde soll bei der Feier des letzten Frankfurter Morgenstern des Vaters Carl gedacht werden. Carl Morgenstern gehörte zu den deutschen Meistern, die Tschudi liebte. Tschudi hat seinen auf Frankfurt beschränkten Ruhm durch die Jahrhundertausstellung ins weitere Deutschland getragen. In seinen zarten Bildern, die vor allem das Italien des ewigen blauen Himmels und der deutschen Sehnsucht mit unendlicher Sorgfalt schildern, lebte die Tradition Rottmanns bis weit in die Jahre hinein, da man bereits die französischen Impressionisten als historisch zu werten begann. Während die um ein Lebensalter jüngeren Frankfurter, die Viktor Müller,

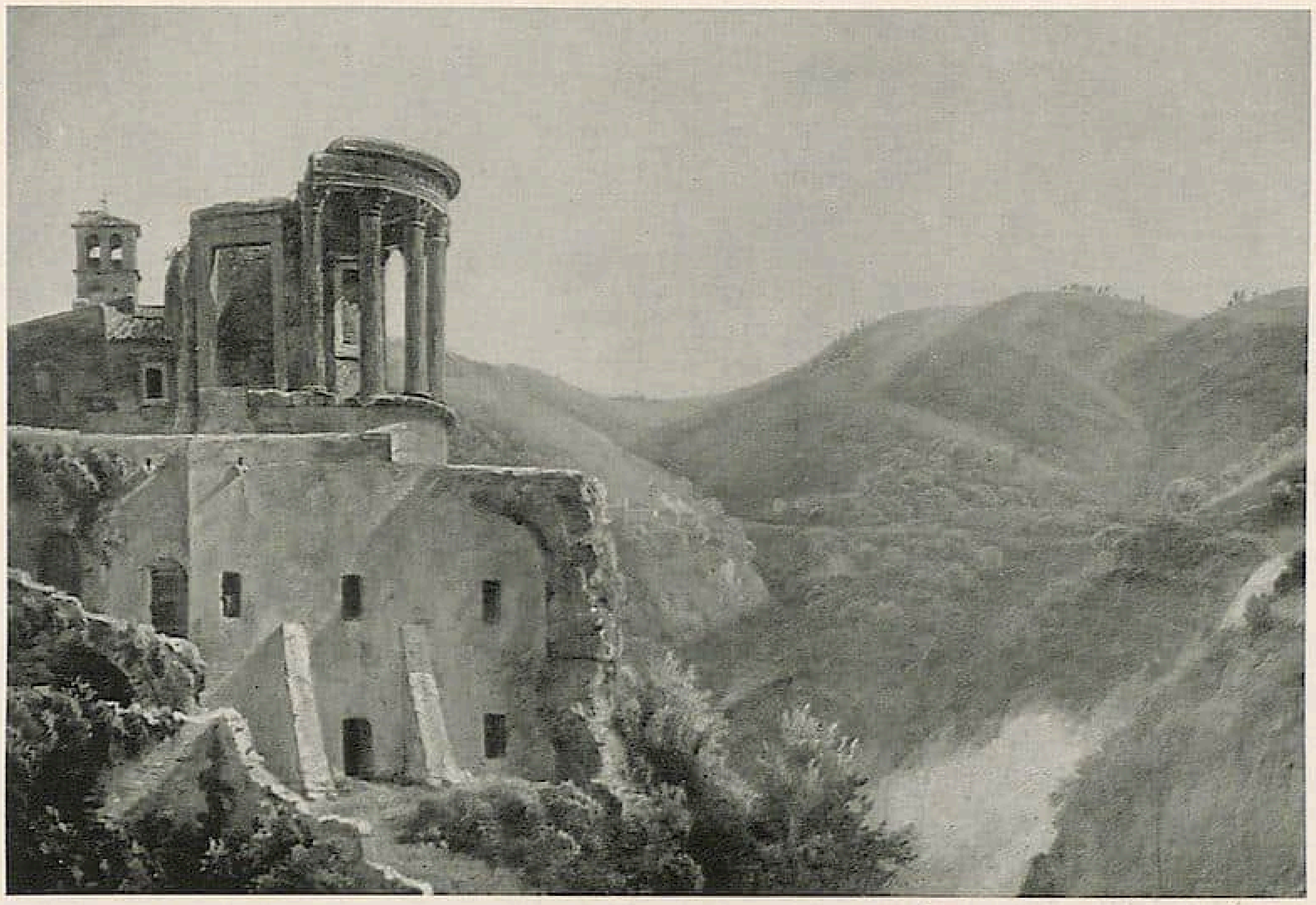
SM
ⓑ Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Otto Scholderer, Peter Burnitz, im richtigen Instinkt zu Courbet gingen, der 1858 zeitweiliger Gast in Frankfurt war, und ihm später an die Seine folgten, hielt Carl Morgenstern hartnäckig an der Lehre seiner Jugend fest. Sie forderte die Studie vor der Natur in Zeichnung und summarischer Farbenangabe als die Grundlage für das im Atelier zu vollendende eigentliche Bild. Daß man heute seine frischen kleinformatigen Studien höher als seine Bilder bewertet, lag gewiß nicht in seiner Absicht. Gern hat man vor diesen Studien auf die verwandten Arbeiten Corots hingewiesen, die dieser wenig früher aus Italien heimbrachte, und bei dem Vergleich der beiderseitigen weiteren Entwicklung die Schuld für das Stehenbleiben Carl Morgensterns der deutschen Umgebung zugeschoben. Zu Unrecht! Er hatte sein glänzendes Wachstum als Dreißigjähriger vollendet. Fünfzig Jahre sollte er von den Früchten zehren, die die bald abgeschlossene Entwicklung einer einseitig genialen zeichnerischen Begabung ihm mit auf den Weg gaben. Zeitlebens blieb seine Farbigkeit auf einem schematischen Erfahrungsillusionismus beschränkt. Er hatte keine Sehnsucht, darüber hinauszukommen.

Als der fürstlich reussische Professor Carl Morgenstern im Jahre 1870 seinen siebenzehnjährigen Sohn Friedrich Ernst zu einem Frankfurter Kaufmann in die Lehre gab, war er ein innerlich alter Mann. Die guten Proben künstlerischer Begabung, die der Junge abgelegt hatte, beachtete er wenig. Vielleicht wollte er ihm in der sofortigen Wahl eines handfesten Berufs den Umweg über das Land künstlerischer Ideale zu dem Malberuf ersparen, den er seit so langen Jahren betrieb. Friedrich Ernst saß recht ungern auf dem Kontorbock. Da aber sein Vater ein zäher Mann war, so durfte er erst nach zwei Jahren heruntersteigen, um doch Maler zu werden. Natürlich wurde der Vater sein Lehrer, nebenher schickte man ihn in die Städelsche Kunstschule, wo noch der alte Steinle regierte. Zeichnen hieß es früh und spät, da nur ein guter Zeichner ein guter Maler sein könne. So fing Friedrich Ernst sein Leben genau wie sein Vater vor vierzig Jahren an, füllte Skizzenbuch um Skizzenbuch mit peinlich sauberen Zeichnungen — und wurde mit sich nicht einig. Sein innerer Beruf drängte zur Malerei. Kurze Zeit war er 1876 in Paris. Zum ersten Male wagte er es, frisch vor der Natur darauf loszumalen, wie er's ringsum die Jüngsten tun sah. Die Studie von Notre-Dame (siehe das farbige Blatt) stammt aus dieser Zeit. Mit tiefem Mißmut sah der Vater bei der Rückkehr solcherlei Sachen und verurteilte sie aufs heftigste. Er mußte sie seiner Natur nach verurteilen, die ihn ohne Konflikt bei der Erziehung der Nazarener und der Romantiker bleiben ließ. Friedrich Ernst war nicht stark genug, um der Autorität des innig verehrten Vaters zu begegnen, von dem er sonst nur Zärtlichkeit erfuhr. Lange Jahre tastete er nach dem, was seiner Natur gemäß war, der Wiedergabe von Licht und Luft, und durchlebte Zeiten schwerer Niedergeschlagenheit. Immer mehr wurde er, der Binnenländer, der Maler der See. Hier konnte er seiner Sehnsucht leben, ohne seinen Vater zum

CARL MORGENSTERN † DIE BRAUT DES KÜNSTLERS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL MORGENSTERN † DER TEMPEL DER VESTA, TIVOLI

CARL MORGENSTERN † SONNENAUFGANG, CAPRI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Widerspruch zu reizen, mit dem er bis zu dessen späten Tode zusammenlebte. Die Unendlichkeit des Wassers mit dem weiten Himmel darüber, der ständige Wechsel in der Gestaltung von Wellen und Wolken boten seinem Auge die Reize, die seinem Vater versagt geblieben waren.

So kam Friedrich Ernst Morgenstern erst spät zu eigener Künstlerschaft, nachdem die Ansätze der kurzen Pariser Zeit erstickt waren. Langsam gewann seine Malerei die Frische seiner Jugendwerke zurück, die ihn jetzt in die erste Reihe unserer Marinemaler stellt. Der sechszigste Geburtstag überrascht den Strebenden mehr als daß er ihn zum Ausruhen lockt.

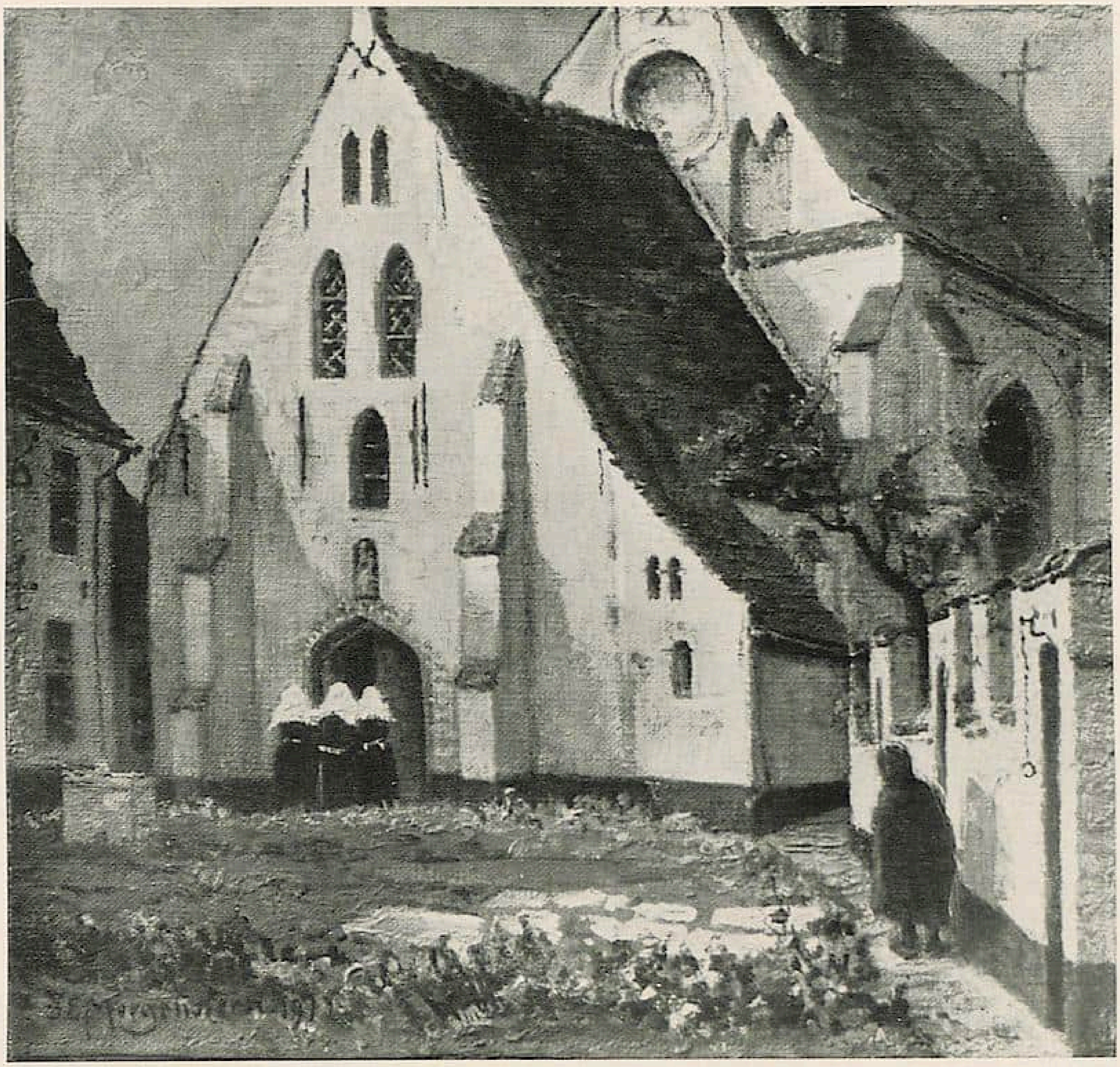
VON AUSSTELLUNGEN

BERLIN. Der Kunstsalon *Keller & Reiner* vermittelt dem Berliner Publikum jetzt die Bekanntschaft mit den Werken des Malers EGGER-LIENZ, dessen Schriften seit einer Reihe von Monaten ein so unliebsames Aufsehen erregen. Es braucht an dieser Stelle nicht auf die Bilder selbst eingegangen zu werden, die im Sommer in Dresden ausgestellt waren und kürzlich hier eingehend besprochen wurden, es muß aber gesagt werden, daß die Riesengemälde Eggers keineswegs den maßlos anspruchsvollen Ton seiner Schriften rechtfertigen, und daß wir einstweilen um ihretwillen Künstler wie Hodler, Corinth, Klinger noch nicht zum alten Eisen zu werfen gedenken.

Ueber den Begriff der Monumentalität ließe sich mit Egger kräftig disputieren. Wir glauben nicht, daß man monumental wirkt durch Ausblasen der Form, durch künstliches Archaisieren, sondern daß das große Maß des Wandbildes innerhalb der unserer Zeit angemessenen Ausdrucksform entstehen muß aus der Fülle und Größe einer Anschauung, genau wie es zu Giottos Zeiten der Fall war, oder in der Hochrenaissance und jeder künstlerisch schöpferischen Epoche vor dem unglücklich historisch orientierten 19. Jahrhundert. Wenn einer heute die Fähigkeit hat, die Wand zu meistern, so ist es EDVARD MUNCH, dessen überragende Bedeutung in unserer Zeit mit jedem Tage einleuchtender wird. Der *Cassirersche* Kunstsalon bringt jetzt eine Ausstellung seiner Werke, leider nicht die Ausstellung, die wir erwarteten, eine Ausstellung, wie München sie im Anfang des Jahres bei Thannhauser sah und Köln in dem Ehrensaale des Sonderbundes. Die großen Porträts fehlen ganz, in denen Munch sein Wort über die lebensgroße Figur sagt, und eigentlich ist da nur ein Werk, das von Munchs neuer Monumentalkunst Zeugnis ablegt, das große Bild, das hier „Sommerlandschaft" heißt, das man an anderer Stelle den „Baum des Wissens" nannte. Es ist offenbar im engen Zusammenhang mit dem Auftrage der Wandbilder für die Universität in Kristiania entstanden, an denen Munch jetzt arbeitet. Nicht so, daß ein Motiv dort wiederkehrte. Aber der Ideenkreis ist ein ähnlicher. Der Künstler gestaltet das Suchen nach Erkennt-

CARL MORGENSTERN † FRANKFURT A. MAIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



F. E. MORGENSTERN BEGUINENHOF

nis. Er braucht keine Symbole. Er findet in den einfachsten Gebärden den Ausdruck jener Urtriebe, in deren Höherentwicklung Forschung und Wissenschaft entstanden. So ist das Bild der „Alma mater“ in Kristiania, so der „Sommertag“ bei Cassirer, und es ist bezeichnend, daß ein ganz banaler Titel dem Bilde genügen kann, wie früher den „Dorfstraßen“, deren eine in der Eröffnungsausstellung Cassirers zu sehen war. Munchs Bilder sind nicht literarisch im Sinne historischer oder allegorischer Darstellungen. Munch sieht in den Dingen dieser Welt mehr als wir anderen, er hat „das zweite Gesicht“, und er gestaltet zugleich ein Tieferes, wenn er ein paar Menschen unter einem Baume malt oder ein Mädchen auf einer Straße. Man soll nicht versuchen, mit Worten an diese Dinge zu rühren, und man soll von der Form reden, da durch mehr oder weniger poetische Umschreibungen guter und böser Freunde diesen Bildern schon viel Unrecht geschehen. Man staunt, wie das eine Bild den großen Saal bei Cassirer füllt, wie das Gesicht des Raumes verändert ist nach dem Vielerlei der ersten Ausstellung. Der Maßstab allein tut es nicht. Es ist die Größe der Anschauung in diesem Bilde, in dem nichts leer ist, wie in so vielem heut, das sich groß gebärdet und monumental heißen möchte. Munch war in kleinen Bildern früher der Gefahr des Plakates viel näher als heute. In einem Bilde wie der „Dorfstraße“ waren die Flächen aufs äußerste gespannt. Munch muß sich dessen bewußt gewesen sein, denn er zerstörte noch einmal, was er besessen, er zerlegte die Farbe, die er zuvor in großen Flächen zusammengehalten hatte. Bei Cassirer sind die zwei Bilder aus Warnemünde Zeugen dieser Entwicklung. Und wie Munch auch darüber hinaus wieder zu einer Beruhigung kam, innerhalb eines neuen farbigen und formalen Reichtums, zeigen die neuesten Landschaften, das Schneebild, die Eisenbahn, die Straße in Kragerö mit den gelben Dächern und dem rechts unten in einer Ecke verschwindenden Mädchentrupp. Als Formenbau ist dieses Bild ebenso bewundernswert wie in der farbigen Komposition, die geradenwegs hinführt auf das starke Orangegelb der Dächer, das in der Ecke mit den bunten Kleidern der Mädchen ein Gegengewicht findet. Der Höhepunkt ist dann das große Gemälde des Sommertages. LEOPOLD VON KALCKREUTHS Bilder, die daneben hängen, müssen fahl und nüchtern wirken

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

neben dem starken Temperament des Norwegers. Weniger von Kalckreuth wäre, auch abgesehen von der allzu gefährlichen Nachbarschaft, mehr gewesen. Neben den sympathischen, intimen Arbeiten des Künstlers steht manches Banale, das besser in der Verborgenheit geblieben wäre. Im oberen Stockwerk sieht man neben Resten der vorigen Ausstellung Bilder von THEO VON BROCKHUSEN, alle mit derselben gleichmäßigen Geschicklichkeit des Handwerks und der Temperamentlosigkeit, die um so peinlicher wirkt, als die furiose Pinselschrift eines Van Gogh das unverkennbare Vorbild ist.

Der *Schultesche* Kunstsalon bringt im Anschluß an seine große Schuch-Ausstellung nun 50 Bilder KARL HAGEMEISTERS, des neuentdeckten Alten von Werder a. d. Havel. Hagemeister hat das Glück, seine Entdeckung noch zu erleben und selbst die Preissteigerung seiner Werke mit anzusehen, für die es noch vor ein paar Jahren kaum einen Liebhaber gab. Seit die Erkenntnis der Bedeutung Leibls in weite Kreise gedrungen ist, und die verhältnismäßig geringe Zahl seiner Werke der Nachfrage der Liebhaber längst nicht mehr genügte, zog man nach und nach den Kreis weiter, die Werke des jungen Trübner wurden zuerst gesucht, Schuch folgte, nun ist man bei Hagemeister angelangt. Aber man sollte sich bewußt bleiben, daß die Stufenfolge nach abwärts führt, und bei aller Hochschätzung für die solide Qualität der Arbeit sollte man Hagemeister nun nicht zum Genie zu stempeln versuchen. Die Ausstellung bei Schulte zeigt sehr deutlich auch das Sprunghafte in der Arbeit des Künstlers, die treue Gefolgschaft in den Wegen Courbets und Leibls und zugleich die Versuche einer Aufhellung der Palette, japanisierende Effekte, die mit der Schwere der Farbenmaterie in keinem Verhältnis stehen. — Kurz soll noch der jüngsten Ausstellung des „Sturm" gedacht sein, die Werke von Mitgliedern der Neuen Secession bringt. Viel ist nicht von dieser mit großer Zuversicht gegründeten Künstlervereinigung übriggeblieben, und nachdem sich alle tüchtigen Kräfte zurückgezogen haben, wäre es besser gewesen, auch den anspruchsvollen Namen preiszugeben. CESAR KLEIN ist ein sehr viel geringerer Pechstein, MORGNER bemüht sich, aus Kandinskys neuen Evangelien mehr als Muster für Vorsatzpapiere zu gewinnen und KUBISTA macht seinem Namen Ehre, indem er die Gefolgschaft des Picasso vermehrt. MELZER hat wenig Glück mit der Vergrößerung seiner dekorativ hübschen Holzschnitte zu Gemälden, und RICHTER versucht durch eine neue Methode gleichsam rotierender Flächen seine Belanglosigkeiten interessanter zu machen. Hoffen wir, daß der künftige Herbstsalon, oder wer sonst die neuen Kräfte der Malerei zu sammeln bestimmt ist, besseres Glück in der Wahl zeigt. Daß Cassirer von allen Jüngeren diesmal gerade PENNER in seiner Ausstellung einen Platz gewährt, der Marcs dekorative Erfindungen in Buchschmuckmuster umsetzt, beweist allerdings, daß die Unterscheidung des Wertvollen und Belanglosen innerhalb der neuen Richtungen auch anderen noch nicht mit der wünschenswerten Sicherheit gelingt. Verschließt Cassirer nicht prinzipiell sein Haus vor den Jüngsten, so sollte man hoffen, bei ihm eine Auslese der besten zu begegnen, nicht den schwächlichen Nachempfindungen eines höchstens dekorativen Talents.

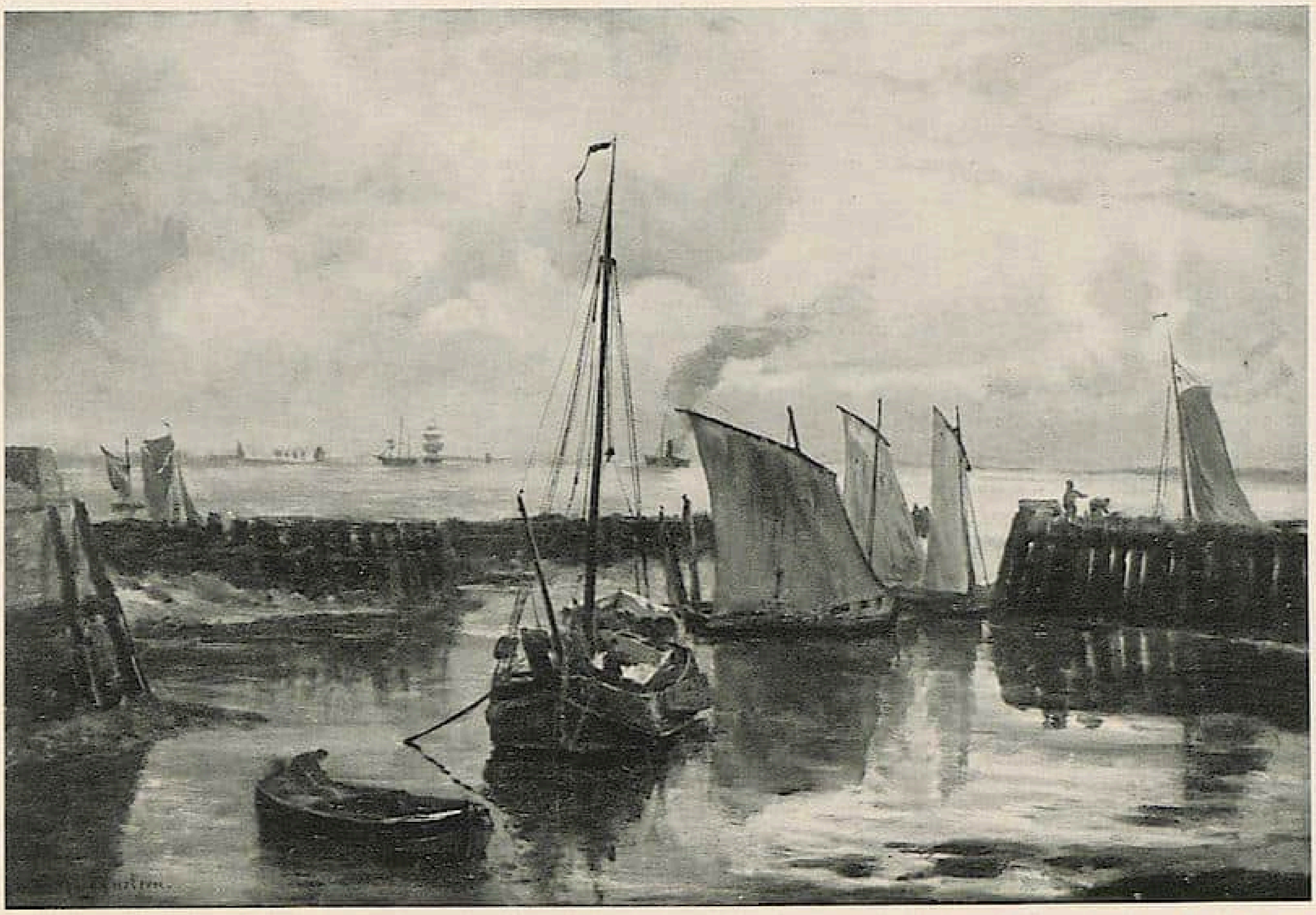
GLASER

WIEN. Kleine Weihnachtsausstellungen an allen Ecken und Enden, zumeist ohne jegliches Interesse außerhalb einer engsten lokalen Sphäre. Bemerkenswert ist vor allen in der Ausstellung des Oesterreichischen Künstlerbundes ein neuer Mann, der eigentlich ein alter ist, KONSTANTIN STOITZNER D. ÄLTERE, dessen gleichnamiger Sohn sich unter den Malern der Secession eine angesehene Stellung

F. E. MORGENSTERN — WESTSTURM, VLISSINGEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

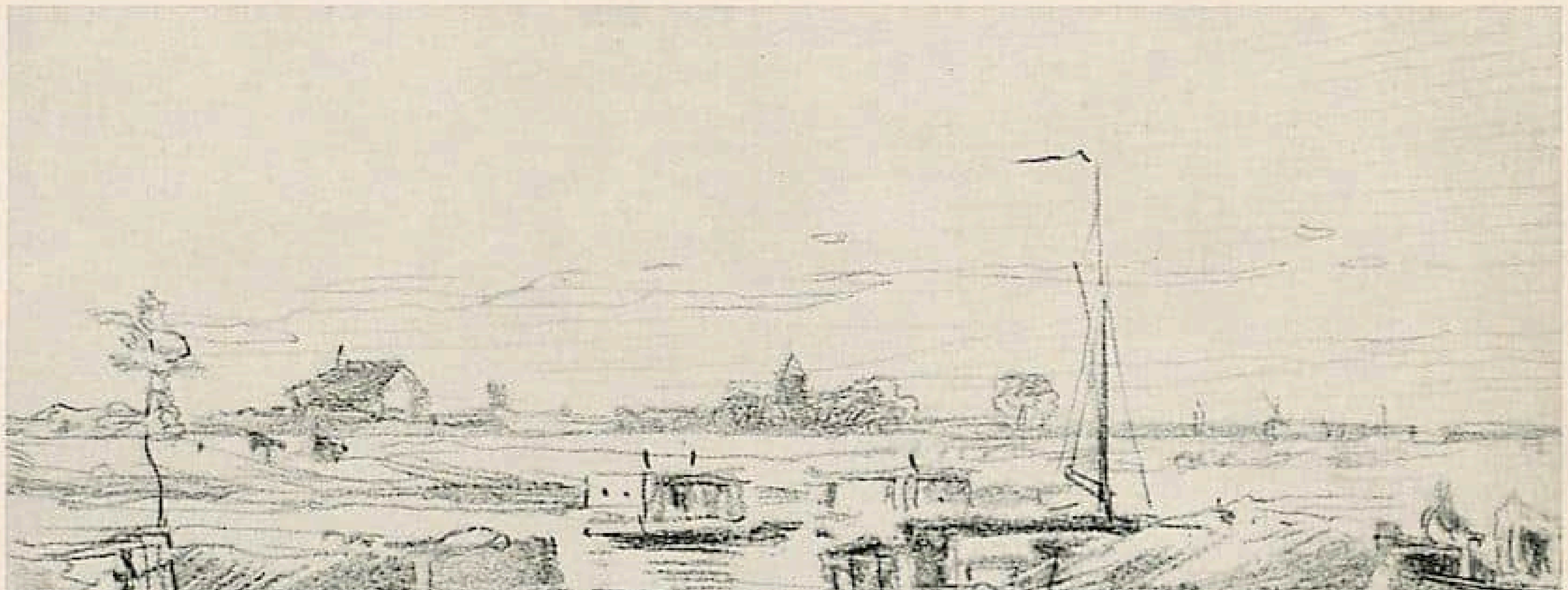
F. E. MORGENSTERN — FRANKFURT A. M. VOM ALTEN KOHLENHAFEN AUS



F. E. MORGENSTERN — AN DER SCHELDEMÜNDUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

errungen hat, nun aber von der neu auftauchenden Gestalt des Vaters einigermaßen überschattet wird. Diesen hatte bisher die Not des Tages in den engen Bezirk geschäftsmäßigen Kunstbetriebs gebannt; nun tritt er hervor und enthüllt in schwerfälliger, altmodischer Form eine Persönlichkeit von ungewöhnlicher Wucht. Seine Landschaften sind ein atemloses Ringen mit der Aufgabe, ein Streben nach größter Kraft des Ausdrucks. Stoitzners persönliches Schicksal ist die Bedingung seiner eigentümlichen Wirkung; einer, der lange stumm war, beginnt mit seltsam eindrucksvoller Stimme zu sprechen, die wie aus der Vorwelt tönt. Alles, was zur künstlerischen Kultur des Impressionismus gehört, ist an Stoitzner abgeglitten; in patriarchalischer Würde steht er unter der Jugend von heute, die ihm innerlich verwandter ist als der Zwischengeneration, deren Entwicklung er nicht mitmachte. — Bei *Miethke* ist eine Gedächtnisausstellung für den im Sommer verstorbenen böhmischen Maler HANS SCHWAIGER zu sehen, einen liebenswürdigen Erzähler, der dem unausrottbaren Bedürfnis nach Romantik mit einem Gemisch von Modern und Altertümlich diente und sich aus warmem Humor und Holzschnitt-Derbheit, kräftiger Lokalfarbigkeit und technischen Schrullen einen eigenen wirkungsvollen Märchenstil zusammengebraut hatte. Diesen Stil wußte Schwaiger auch der karpathischen Waldlandschaft aufzuzwingen, in der er gern hauste. — Auch die FUTURISTEN sind zu Weihnachten hier aufgetreten; es ist wohl dieselbe reisende Ausstellung, die schon in anderen Großstädten gesichtet worden ist, so daß eine eingehendere Charakterisierung hier erübrigt. Es sind unter dem Durchschnitt begabte Maler, die ihren Hang zu süßlicher Kitschmalerei hinter einer dürren, aus Cézanne und Van Gogh abgeleiteten Bewegungstheorie verbergen; die paar Effekte, die sie erzielten, sind ein recht schlecht verkappter Impressionismus. Es wäre sehr unrecht, diese kleinen Handwerker, die sich wie Schnock, der Schreiner, als grimmige Löwen maskieren, mit den Kubisten in einem Atem zu nennen, die sich mit einem priesterlichen Ernst um die höchsten Probleme der Kunst bemühen. — Auf mehr Interesse macht eine Porträt-Ausstellung im Volksheim Anspruch; trotz ihrer Uneinheitlichkeit und Planlosigkeit hat sie das Verdienst, manches bisher unbekannt gebliebene gute alte und neue Bildnis aus sonst unzugänglichem Privatbesitz herausgelockt zu haben. Halbswegs abgerundet erschienen nur die Alt-Wiener Porträtkultur und die „Gründerzeit", die Makart mühelos mit einem glänzenden Damenporträt beherrscht. Eine wirkliche Ueberraschung boten nur zwei Bildchen von Romako, dem lang verkannten Rahlschüler, der mit seiner zuchtlosen Genialität oft an die großen Franzosen seiner Zeit heranreicht. Die Ausstellung erstreckte sich bis in die Gegenwart herein; die Namen Klimt und Horowitz, Corinth, Seligmann und Kokoschka zeigen, daß auch hier höchstens das System entdeckt werden kann, das in künstlerischen Dingen das schlechteste ist: es allen recht machen wollen. Was für eine künstlerische Volksbildung auf solcher Grundlage geleistet werden kann, würde einmal eine prinzipielle Auseinandersetzung verdienen. H. T.



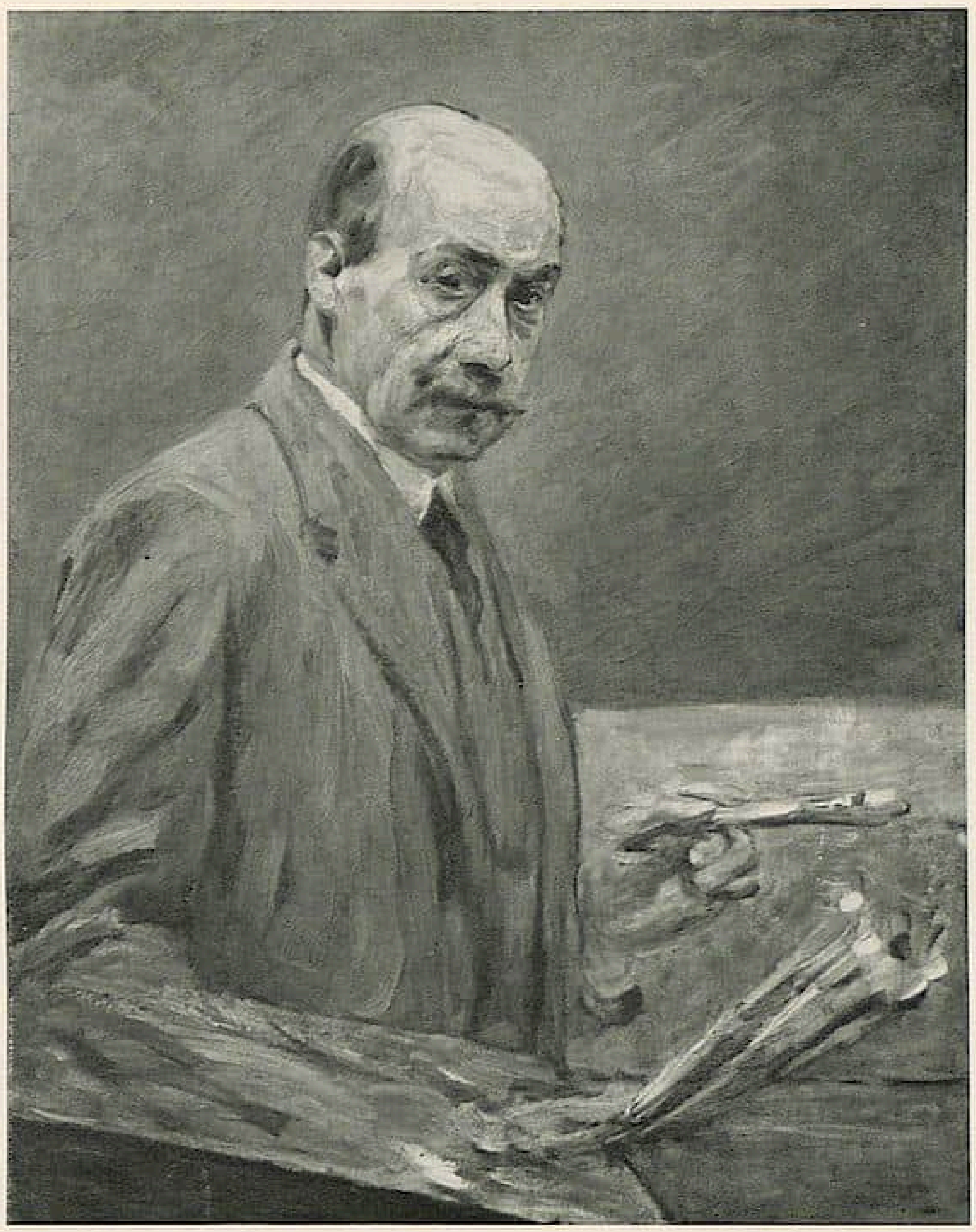
F. E. MORGENSTERN ZEICHNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN KINDER ZUR SCHULE GEHEND

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX LIEBERMANN SELBSTBILDNIS

MAX LIEBERMANN

Von Gustav Pauli

Grade sechsundzwanzig Jahre sind verflossen, seit Emil Heilbut in dieser Zeitschrift zum ersten Male die Kunst Max Liebermanns einer Würdigung unterzog, die immer noch eine der besten geblieben ist. Heilbut trat mit der Beredsamkeit und mit der Wärme eines großen Verteidigers auf, der einen schmählich Verkannten und Angegriffenen vor sich sah. Für den Naturalismus Liebermanns fand er Worte des liebevollen Verstehens wie sie nur der Zeitgenosse findet, dem eine Weltanschauung Erlebnis geworden ist. Seither hat sich vieles gewandelt; der Naturalismus bedeutet nicht mehr das umstrittene Problem der Jugend und Liebermann ist mit seinen eben vollendeten fünfundsechzig Jahren als einer unserer größten deutschen Meister anerkannt. Er besitzt die Fülle des einst begehrten. Jedes Jahr, vielleicht jeder Monat, bringt ihm neue Ehren. Wohl das meiste, was heute über ihn gesagt werden könnte, ist bereits gesagt worden. Und doch lohnt es sich immer wieder auf ihn hinzuweisen, weil er als Persönlichkeit und künstlerischer Charakter vorbildlich ist und weil unsere Besten immer wieder gegen irgendeinen Unverstand zu verteidigen sind, der sie in allen möglichen Verkleidungen von den Alten oder von den Jungen her bedroht.

Liebermanns eigentümliche Stellung beruht darauf, daß er, tief im heimischen Boden wurzelnd, zu einer durchaus internationalen Be-

Sämtliche Illustrationen dieses Aufsatzes erscheinen mit gütiger Genehmigung des Kunstsalons Paul Cassirer, Berlin. — Wir verweisen, hauptsächlich wegen des ergänzenden Illustrationsmateriales, auf unsere früheren Aufsätze über Max Liebermann in Jahrgang 1886/87 S. 209, 1896/97 S. 225, 1903/4 S. 153, 1906/7 S. 177. D. Red.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

deutung gelangt ist. Etwas Aehnliches läßt sich freilich von allen großen Künstlern sagen; doch von keinem unserer modernen Deutschen in so besonderem und eigentlichem Sinne wie von ihm. Leibl z. B., dessen Größe der ganzen Welt gehört, steht losgelöst von Köln oder München da. Menzel dagegen ist tiefer als Liebermann in sein Berlinertum verstrickt und entbehrt, vollends in seiner späteren Entwicklung, des Zusammenhanges mit dem Entwicklungsgange der europäischen Malerei. Er muß als ein Spezialfall oder als eine Abnormität angesehen werden, — was ohne boshaften Seitenblick auf seine Körperlichkeit gemeint ist. Man könnte verschiedene Lehrer Liebermanns nennen, mit dem größesten Rechte wohl Steffeck, doch würde damit nur ein äußerlicher Zusammenhang bezeichnet werden. Denn der junge Liebermann darf nicht etwa in demselben Sinne als Steffeckschüler gelten, wie der junge Steffeck als Schüler Krügers. Vielmehr verhält es sich so, daß Liebermann den Geist der Berliner Schule repräsentiert, den ehedem auf seine Art ein Krüger darstellte.

Noch immer können wir, wenn auch schwieriger als früher, den Genius der deutschen Lokalschulen erkennen — aller internationalen Bildung zum Trotz. Wir verfolgen Jahrzehnte hindurch gewisse Charakterzüge als münchnerisch, sächsisch, wienerisch; nirgendwo werden sie so deutlich wie in der Berliner Schule. Denn nirgendwo fand der Lokalgeist eine so erlauchte Deszendenz seiner Vertreter. Zuerst kommt der bescheidene fleißige Chodowiecki, dann der große Schadow, dann der tüchtige Krüger, dann der geistreiche Menzel und nun als Jüngster Liebermann. An Begabung sind diese Männer verschieden genug, doch tragen sie alle eine gewisse Familienähnlichkeit; fühlen sich auch, so weit sie einander kennen konnten, als geistesverwandt. Auf ihnen ruht das Gebäude der Berliner Schule wie auf Säulen. Sie alle (auch Schadow!) galten einmal als Naturalisten. Sie waren treu und streng gegen sich selbst, klar und folgerichtig in ihrer Entwicklung, allem Phantastischen abgeneigt, fleißig und nüchtern in dem hohen Sinne, wie echte Künstler nüchtern

MAX LIEBERMANN KUHHIRTIN (1892)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN — WIRTSHAUS IN OVERVEEN (1894)

sein mögen; und sie alle kannten die Grenzen ihrer Begabung und hüteten sich, sie zu überschreiten. Im Mittelpunkte steht Menzel; die Jahrhunderte reichen sich in ihm die Hand. Als Jüngling war er vom alten Schadow gelobt worden und als Greis hat er einem Erstlingswerke Liebermanns auf seine grimmige Art Beifall gespendet. Menzel und Liebermann gehören besonders eng zusammen. Eine Zeitlang, namentlich in seinen Münchner Jahren (1878—1884), hat Liebermann sich sehr ernstlich mit Menzel befaßt und „auseinander" gesetzt. Er ist ihm in einer Reihe seiner populärsten Bilder gefährlich nahe gekommen, um sich dann doch wieder von ihm zu befreien. Allezeit freilich bewahrte er dem großen Sonderling einen tiefen, liebevollen Respekt. Er verehrte in ihm die überlegene Fülle der Gaben; doch hat seine Bewunderung ihm nicht den klaren Blick getrübt, mit dem er den Alten durchschaut. Namentlich für die kuriose, mit Respekt zu vermelden, etwas kleinliche Art der Menzelschen Begriffe von Pflicht und Fleiß hat Liebermann ein lebhaftes Gefühl. Und hier berühren wir den Punkt, wo Liebermann über Menzel steht — als der Urbanere, der Abgeschliffenere, als der Weltmann über dem Spießbürger. Menzel hat sich mit der Zeit verbohrt und Liebermann hat sich mit der Zeit befreit. Von jeher wußte er mit einer ungewöhnlichen Selbstkritik seine Gaben zu zügeln, so daß es ihm gelang, seine Grenzen ganz zu erfüllen und das Höchste zu erreichen, was das Schicksal ihm vorgezeichnet hatte. Er wird dereinst an dem hoffentlich noch fernen Feierabend seines Lebens befriedigt von sich sagen können, daß er das ihm verliehene Pfund wohl verwaltet und vermehrt habe.

Der oberflächliche Betrachter wird an dem Lebenswerke Liebermanns allezeit als konstant den sogenannten Naturalismus und als sehr

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN — ZWEI REITER (1907)

variabel dessen Ausdrucksform bemerken. Alle zehn Jahre steht er als ein Neuer vor uns. Dabei läßt es sich ohne tiefe Kennerschaft feststellen, wie er in seiner Entwicklung mit den Phasen des modernen Impressionismus Anregungen von den jeweils führenden Meistern widerspiegelt. Nur darf man nicht aus dieser Beobachtung, wie es wohl geschehen ist, seine Unselbständigkeit folgern, denn niemand ist so selbständig wie Liebermann. Grade und straff erhob sich sein Künstlertum, langsamer oder schneller wachsend, doch niemals abgelenkt. Nur unselbständige Naturen verlieren sich an ihre Vorbilder, selbständige machen sie sich dienstbar und zahlen das Empfangene hundertfältig in eigener Münze zurück. Angeblich soll der Künstler — und vollends der Naturalist — der Natur alles verdanken, doch wäre das nur mit manchem Vorbehalte zuzugeben, denn in Wahrheit lernt er nur vom Künstler. Kunst erwächst aus Kunst und nicht aus der Natur! Den Künstler darum tadeln ist genau so weise, wie wenn man den Dichter tadeln wollte, weil er eine Sprache erlernt hat und an ihren Meistern immer weiter sich zu lernen bemüht. Nicht Armut sondern Reichtum, nicht Schwäche sondern Stärke beweist es, wenn einer unablässig mit den neuen Problemen der Zeit ringt, statt eine glücklich gefundene Form als sogenannten persönlichen Stil beharrlich beizubehalten.

Als Liebermann 1869 nach Weimar zu Pauwels kam, stand der Naturalismus des letzten Jahrhundertdrittels in seiner Jugendblüte. Es war ein Naturalismus des Stoffes, gepaart mit Klassizismus des malerischen Tones, für den Frans Hals das bewunderte Vorbild abgab. Heute empfinden wir an der Malerei jener Zeit vielmehr das Klassische als das Revolutionäre. Und klassisch wirkt auf uns auch die Gruppe der Frühwerke Liebermanns, unter denen die Gänserupferinnen immer noch den ersten Platz behaupten mit ihrer etwas schwerflüssigen Dunkelmalerei, die durch wenige hellere schöne Farbenklänge ihre Akzente erhält. Aus den nächsten Jahren kennen wir Studienköpfe, die es merken lassen, daß Liebermann Frans Hals genau studiert hatte. Dann wird ein weiterer Schritt erreicht in den Hauptbildern der Pariser Zeit (1873—1878), der Kartoffelernte und den Arbeitern im Rübenfelde, die im Freien studiert, aber im entschlossensten braunen Ateliertone gemalt sind. Die Nähe Munkácsys ist deutlich zu spüren und von Millet ein leiser ferner Widerhall. In dem Maße, wie nun allmählich das Problem der Freilichtmalerei in den Vordergrund der europäischen Kunst gerückt wird, hellt sich

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN
BILDNIS DES BAUMEISTERS KUHEIT (1910)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Liebermanns Palette auf. Die Bleiche der Arnholdschen Galerie von 1882 bezeichnet einen weiteren Markstein auf diesem Wege. Sie ist von jener grauen, etwas tristen Helligkeit erfüllt, die damals als das letzte Wort der Feinheit galt, überall bewundert wurde und deren typische Vertreter eigentlich gar keine großen Maler waren, z. B. eher Bastien Lepage als Manet. Noch die „Netzflickerinnen" von 1888 sind auf einen ähnlichen Ton gestimmt. Doch schon zu Anfang der neunziger Jahre sehen wir Liebermann abermals auf einer neuen Entwicklungsstufe. Jetzt erst scheint er die vollkommene Beherrschung der luminaren Probleme erlangt zu haben. Man vergleiche nur die meisterliche Breite und Leichtigkeit des „Biergartens in Brannenburg" von 1893 mit dem Menzelisch unruhigen „Bierkonzert" von 1883. Nicht mehr wie auf jenen älteren Bildern ruht das Licht in Flecken auf den Dingen, es umspielt sie vielmehr silberig flimmernd. Liebermann vermischte damals sehr viel Weiß auf seiner Palette und hat das zitternde Leben der Form in der hellen Atmosphäre wohl niemals besser gemalt. Hinter solchem Pleinairismus standen in der Ferne französische Anreger, Monet und die Seinen. Wiederum verstreichen einige Jahre und Liebermann erscheint abermals erneuert, verwandelt und verjüngt — diesmal als Kolorist. Er war es bisher nicht gewesen; doch hatte er seiner Art gemäß allmählich seine Grenzen erweitert. Zunächst suchte er in der Landschaft die tieferen, reineren Farbenklänge auf, die er ehedem vermieden hatte. Wir sehen jetzt nicht mehr das helle Flimmern seiner früheren Valeurmalerei, vielmehr glüht und leuchtet es manchmal aus seinen Bildern hervor. Als Quelle der Anregung mögen ihm dabei Koloristen, wie Van Gogh und Cézanne gedient haben, als deren Verehrer er sich unzweideutig betätigt, indem er sie an den Wänden seiner eigenen Wohnung aufnahm.

Das Schauspiel dieser fortwährenden inneren

MAX LIEBERMANN — JUDENGASSE IN AMSTERDAM (1905)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN STRANDBILD NOORDWYK (1911)

Erneuerung ist rein menschlich erquickend. — Wer Liebermann betrachtet, muß auch seiner Sammlung gedenken — einer geistigen Ahnengalerie; denn sie enthält alle jene, und nur jene Meister, die er mit dem Rechte der Sympathie als verwandt begrüßen darf: Krüger, Menzel, Manet, Renoir, van Gogh, Cézanne, ferner in den Mappen Daumier und köstliche Japaner. Diese alle können sich bei ihm zu Hause fühlen, doch haben sie mit ihrem Zuspruch immer nur das ureigenste Gewächs Liebermanns umspielt oder, wenn man will, beleuchtet, um sein Wachstum zu fördern.

Was ist denn nun wohl jener Kern der Liebermannschen Begabung? Worin besteht seine Genialität, das Geschenk, das er der Welt brachte, und das sie ihm allein zu danken hat? Zunächst ist es ein Raumgefühl, das ihn im Laufe der Zeit zu einem der größten Valeurmaler erhoben hat. Während sich diese Qualität naturgemäß durch Erfahrung und Uebung beständig verfeinerte, war seine andere große Begabung so früh schon entwickelt, daß man meinen könnte, sie sei fertig gerüstet, wie Pallas Athene seinem Haupte entsprungen. Und diese andere Begabung ist, allgemein gesprochen, die des *Vergeistigens*. Damit ist, wenn man will, das Programm des Impressionismus bezeichnet, der sich überall als ein vergeistigter und individualisierter Naturalismus herausstellt. Nur muß gleich bemerkt werden, daß kein anderer Impressionist — nicht Degas, nicht Israëls, von Manet und den Seinen nicht zu reden — dieses Programm so

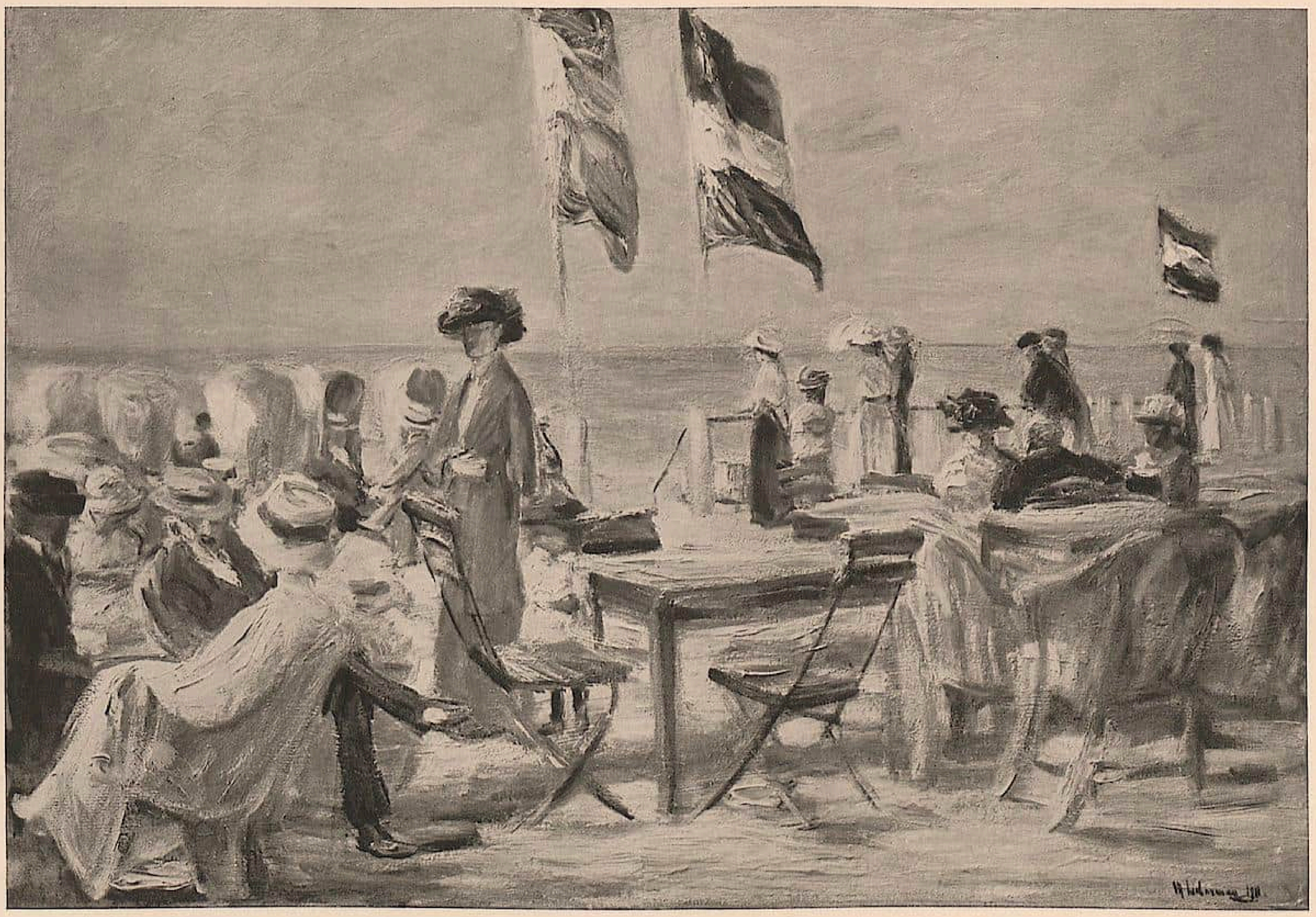
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

rein, so pointiert verkörpert wie Liebermann. Seine Zeichnungen beweisen es.

Der Zeichner Liebermann ist nicht so sehr ein Meister des großen Umrisses wie Millet, auch nicht ein witziger Interpret der Einzelheit wie Menzel, er ist vielmehr ein Meister der Nuance des Lebens und als solcher von Keinem übertroffen. Liebermann zeichnet nicht etwa schlechthin das Geschehen oder die Bewegung eines Menschen, sondern vielmehr das flüchtige Etwas, das die Bewegung als individuell erscheinen läßt — etwas Unbeschreibliches, von keiner Maschine zu Fixierendes, etwas Unnachahmliches und nur Nachzufühlendes. Liebermann erhascht es im Fluge. Hier wirkt seine Begabung Wunder und zwar am meisten, je einfacher der geschilderte Vorgang ist. So muß es auch sein, weil ein großer Gestus immer die Nuance übertönt. Aus demselben Grunde haben die größten Landschafter sich an die einfachste Natur gehalten. Darum sind auch Liebermanns echtesten Bilder jene, die das Alltägliche darstellen — Bauernkinder, Arbeiter in der Werkstatt oder auf dem Felde, Damen und Herren beim Sport und Spiel, schmucklose Bildnisse und schlichte Landschaften. Ueberall wird das Objekt scharf und treu beobachtet, nach seinem Charakter befragt, kurz und treffend gedeutet und damit vergeistigt, veredelt. Das hohe Ziel dieses sogenannten Naturalismus wird erreicht, wenn Menschen und Dinge ihre eigene Sprache zu reden scheinen, während doch nur der Künstler von seiner Vision spricht. Wo Liebermann sich höherer Aufgaben vermißt und auf andere Art geistreich, pathetisch oder monumental wirken wollte, da hat er nicht mehr, sondern weniger gegeben. Auf dem „Christus im Tempel“ z. B. wird Komödie gespielt. Solche problematischen Werke Liebermanns wird man häufiger in seiner Frühzeit finden. Aus seinem späteren Lebenswerk sind sie verschwunden, wie es denn das Vorrecht des bejahrten Meisters ist, daß er immer deutlicher und stärker das innerste Wesen seiner Begabung aussprechen darf als einer, der nicht mehr den Menschen dient, sondern dem die Menschen dienen.

MAX LIEBERMANN — RADIERUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX LIEBERMANN — STRANDTERRASSE (1911)

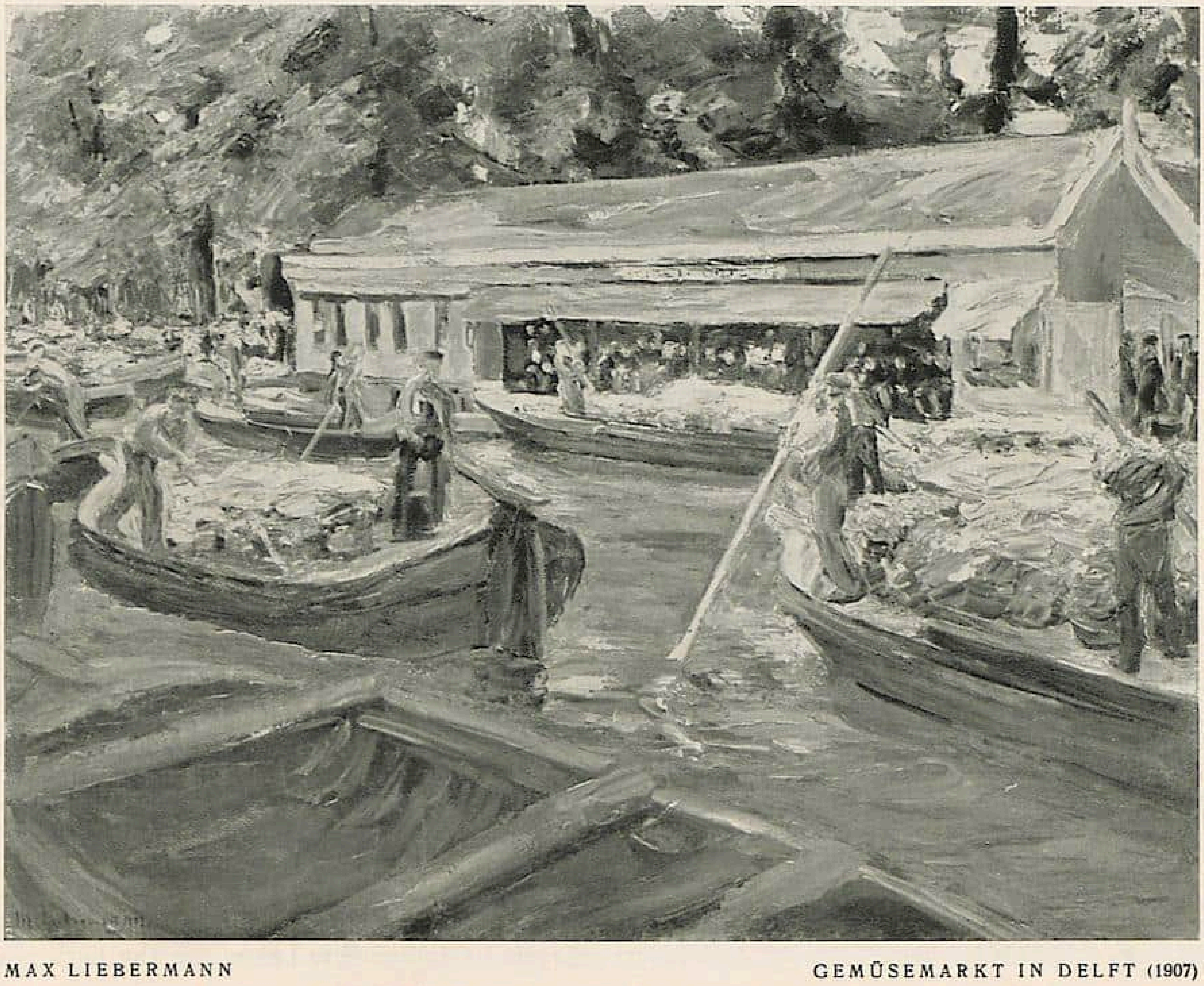
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MEINE ERINNERUNGEN AN KARL STAUFFER UND WILH. SCHÄFERS BUCH*)

Von HERMANN KATSCH

Gegen das Buch von Wilhelm Schäfer: „Karl Stauffers Lebensgang — die Geschichte einer Leidenschaft“ habe ich nicht bloß das einzuwenden, daß es zahlreiche Stellen enthält, die wörtlich meinen Erinnerungen an Stauffer entnommen sind, ohne daß diese Entlehnungen als solche durch Anführungsstriche oder ein Geleitwort gekennzeichnet wären, es enthält Falsches, Unzulässiges, Ungelöstes, so sehr es sich den Anschein gibt, in der Form einer Autobiographie dem Stoff gerecht zu werden. Zunächst das Nebensächlichste, das Falsche. Nennt man alle die Personen, die in Stauffers Leben hervortreten, bei ihrem vollen Namen, so muß er auch wirklich richtig sein. Der Lehrer im Antikensaal hieß Strähuber nicht „Krähuber“ (S. 82). Ein Name, der wegen der Vorliebe seines Trägers für „den“ Kontur natürlich in Strich- oder Konturhuber geändert wurde. Er war ein schlankes spitzes Männchen mit spitzem Bart und spitzem Hut, stets über die Brille fortblickenden Augen, immer mit einem Plaid drapiert, und er brachte in Haltung, Blick und Ton die Resignation zum Ausdruck, die für ihn in dem Schwinden des Ansehens seiner Götter, der Carstens-Cornelius-Genelli lag. „Gewiß gibt es Licht und Schatten, aber der Kontur“ — er sprach das Wort etwa aus wie ein damaliger Italiener das Wort Garibaldi — „aber der Kontur ist das Lebendige“. Er war Schüler von Cornelius und Schnorr. Man blieb damals lebenslang Schüler eines Meisters, nach dem man sich

*) Dieser Aufsatz bezieht sich auf die von Hermann Katsch im Oktober- und Novemberheft 1909 dieser Zeitschrift publizierten Stauffer-Erinnerungen.



MAX LIEBERMANN — GEMÜSEMARKT IN DELFT (1907)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN GEORG BRANDES (1912)

gewesen, es hätte keinen Skandal gegeben, nein, die Kleider des schlampigsten Modells hatte sich der Realist Stauffer übergezogen und war als „Mensch" auf der Kneipe gewesen. Und der Humor der Sache war ja gerade der, daß er die Verkleidung ganz vergessen hatte, als er den Offizier ansprach. Hätte der Verfasser meinen Bericht ebenso wörtlich abgedruckt wie z. B. die Schilderung der Raabschule (S. 82 ff.), so würde er nicht, wie es bei ihm erscheint, Stauffer eine Ungezogenheit zugeschrieben haben, die sich in Wirklichkeit als ein ganz harmloser, fröhlicher Streich herausstellte. — Falsch ist es auch, was der Verfasser den Stauffer über den schädlichen Einfluß der Raabschule für den späteren Maler sagen läßt (S. 87). Was er hier meinen Erinnerungen entnimmt, ist meine Ansicht jetzt, 20 Jahre nach Stauffers Tod. Hätte er oder ich geahnt, welche unendlichen Schwierigkeiten Raabs eindringlicher Unterricht uns beim Erlernen der Maltechnik bereitete, wir wären — er voran — dem Raab fortgelaufen, trotz aller Verehrung, die ich noch heute dem Meister bewahre. — Ungehörig muß ich es nennen, wenn der Verfasser

richtete, während es heute wohl richtiger scheint, sein Vorbild von Ausstellung zu Ausstellung zu wechseln.

Ferner: Schäfer führt den Maler Kispert ein (S. 94), mit dem ich über Jahr und Tag ein Atelier bei Prof. A. Müller teilte, und dessen Namen außer mir (a. a. O.) wohl niemand überliefert hat, aber der war alles eher als ein schwächlicher Mensch, im Gegenteil, mit Ausnahme vielleicht des bei Casamicciola verunglückten Schweizers Boos, wohl der körperlich stärkste in unserer Schar, die die Freude an Turnen und Schwimmen zusammenführte. Er hatte einen wundervollen athletisch ausgebildeten Körper, dessen prächtige Muskulatur sehr abstach von Stauffers immer etwas babyartigem Körper, der sehr zur Fettbildung neigte.

Die Erzählung von Stauffers Arretierung in Frauenkleidung (S. 88) hat der Verfasser ebenfalls größtenteils wörtlich meinem Aufsatz entnommen, aber wie geschmacklos geändert! Wäre Stauffer als Berner „Maidschi" kostümiert

das Wort, das ich von mir selbst gebrauche (a. a. O.), nämlich von der „öden Energie" (S. 130), mit der ich an einer riesigen Schwarte herummalte, als von Stauffer herrührend zu seinem eigenen macht. Ungehörig auch, daß er die Szene, die den Bruch zwischen mir und Stauffer schildert (S. 140), durch Fortlassung der Stauffers ganz ungehöriges Benehmen kennzeichnenden Details zu meinen Ungunsten verändert. Was der Verfasser entnehmen wollte, konnte er wörtlich und vollständig nachdrucken. Mein Gedächtnis und meine Wahrheitsliebe verbürgen die Wahrheit meiner Schilderungen, und eine Färbung der Dinge zu meinen Gunsten aus Eitelkeit oder künstlerischer Rache usw. kann niemand annehmen, der es weiß, daß ich, selbst in sehr bescheidenen Verhältnissen lebend, einen gleichaltrigen Kollegen aus Begeisterung für seine Begabung über meine Kräfte unterstützte. — Ich komme jetzt zu dem ernsteren Teil meiner Nichtübereinstimmung mit dem Verfasser. Das Tragische in Stauffers Leben hat ihn dazu ge-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN BEIM UHLENHORSTER FÄHRHAUS (1910)

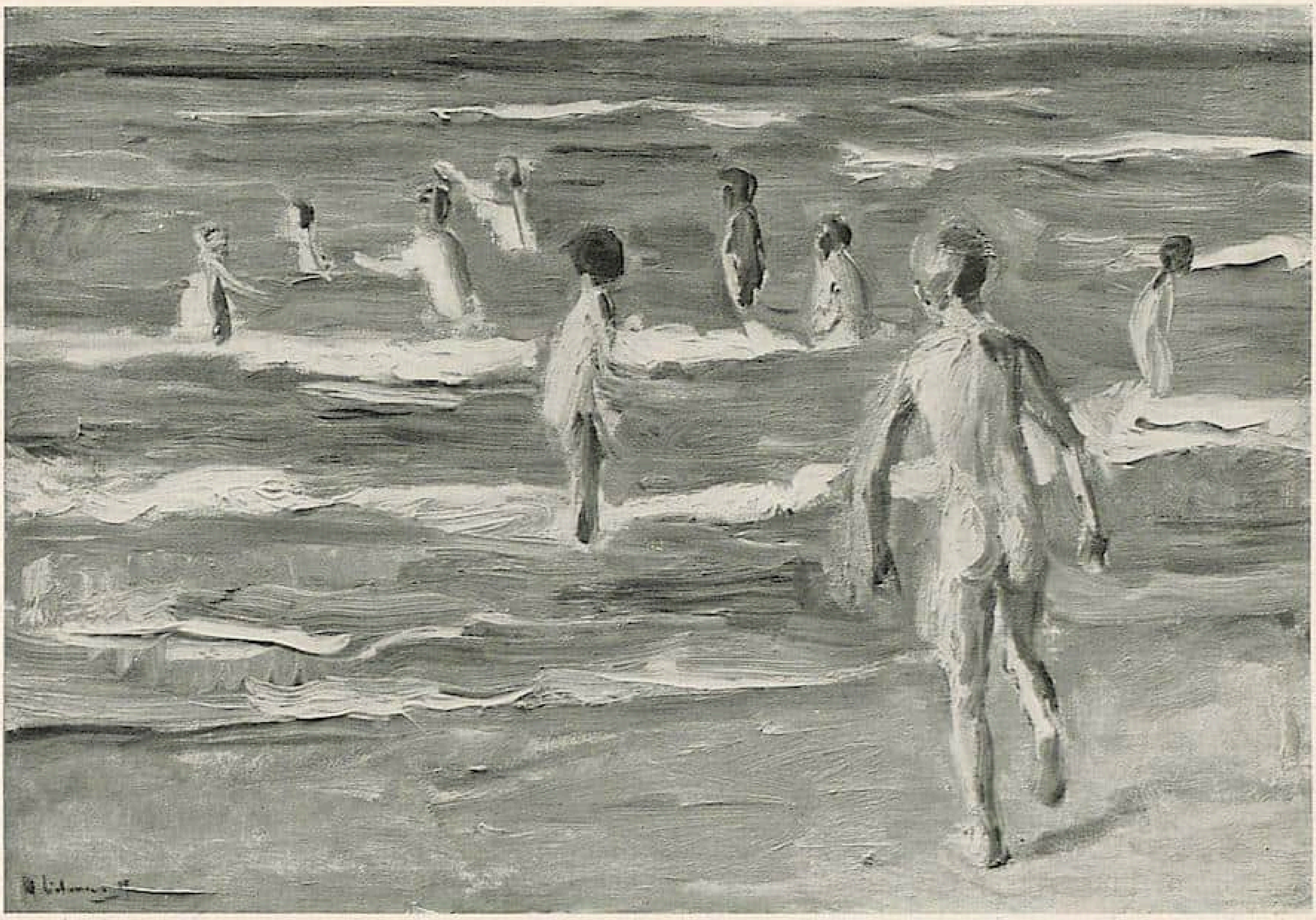
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

reizt, diese Autobiographie zu erfinden, aber ich finde nirgends eine stichhaltige Bezeichnung dessen, was denn eigentlich das Tragische, die verhängnisvolle Unrast in Stauffers Leben hervorgerufen hat, was den armen Kerl von Kunst zu Kunst, von Technik zu Technik trieb. Der Fehler liegt einmal darin, daß der Verfasser Stauffer nicht im Zusammenhang mit seiner Zeit betrachtet, und dann darin, daß er die verhängnisvollste Lücke in Stauffers Begabung nicht herausfindet. Beides steht in einem unlöslichen Zusammenhang, ich kann aber meine Ansicht darüber hier nur andeutungsweise niederschreiben, ich müßte sonst die Tragödie der Künstler überhaupt schreiben, die das Schicksal in eine Uebergangszeit gestellt hat. Vielleicht macht sich daran einmal ein Berufenerer. Es muß aber einer sein, der das alles an eigenem Leib, an eigener Seele erfahren hat. Mit psychologischen Spekulationen ist da nichts auszurichten.

Wir wurden Schüler der Epigonen einer Zeit, die man eine große nennt, weil ihr Wollen ein großes war, der Zeit der Cornelius usw. Man führte uns in die Glyptothek, wo wir Fresken bewundern mußten, auf denen entsetzliche Kerle jede Lanze, jedes Schwert mit dem Bewußtsein in einer historischen Komposition zu stehen, dieser Komposition zuliebe so handhaben, daß die ganze Komposition zum Teufel ginge, wenn auch nur einer von ihnen eine Bewegung mit der Waffe ausgeführt hätte. Damit fing der Unterricht an. Dann kam die Naturklasse. Bei Raab intimstes Detailstudium, bei den andern malerische Behandlung in Schwarz und Weiß. Plötzlich trat Löfftz auf, der auf Holbein zurückgriff und nun das Allheilmittel gefunden haben sollte. Von Löfftz ging's zu Diez, der das Helldunkel der Niederländer als einzig erstrebenswertes Ziel lehrte. Die Generation vor uns hatte das Glück zu Piloty zu kommen, dem fruchtbarsten Lehrer aller Zeiten, der jeden malen ließ, was und wie er wollte, der aber unerbittlich darauf sah, daß man „von dem approximativen Skizzieren, das ja immer talentvoll wirke, zu einer wirklich fertig durchgeführten Arbeit gelangte, an der erst das Maß künstlerischer Reife genommen werden könne". Piloty war zu unserer Zeit bereits schwer leidend und so stand der

MAX LIEBERMANN SIMSON UND DELILA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX LIEBERMANN BADENDE JUNGEN (1909)

Künstler, der die technische Malklasse hinter sich hatte, vor der sehr schwierigen Aufgabe, aus der Flut von Beeinflussungen, die er während seiner Ausbildung erfahren hatte, die Art herauszufinden, die seiner Eigenart am meisten zusagte, sich zu finden, und dann das, was glücklich darzustellen ihm beschieden sei. Wir sehen ja heute bereits fertige Künstler, deren Art festgefügt erschien, von Ausstellung zu Ausstellung schwanken, und das wird als Zeichen der Entwicklung gepriesen. Die Großen, die bleiben, und deren nachgelassene Arbeiten heute mit stets höheren Summen bezahlt werden, waren immer Schüler eines Meisters und sie entwickelten lediglich durch Ausbau ihr Können, nicht durch fortwährendes Umbauen und Neubauen, Neuerrichten von Ueberzeugungen. Vielleicht sind es auch die vielen Ausstellungen, welche uns belgische, französische, englische Meister zeigen, die ihrerseits alle viel fester in ihrer Kunst stehen, als der deutsche, der sein eigenstes Wesen so leicht aufgibt, was an unserer unharmonischen Ausbildung schuld ist. Ich glaube bestimmt, daß die fortwährend auf uns einstürmenden wechselnden Eindrücke selbst die allergrößten unserer Zeit in der vollen Entwicklung ihrer Eigenart gestört haben. Daß man die Spuren Meuniers, Böcklins, Rodins in dem Werk ein und desselben Künstlers nachweisen kann, ist doch eigentlich entsetzlich. Die Großstadtflucht einzelner — Worpswede, Dachau — ist vielleicht auch erfolgt, um den Einflüssen, die ein Sich-treu-bleiben, ein Sich-selbst-bestimmen so sehr erschweren, zu entgehen. Eine zweite von den Kunstschriftstellern bisher nicht gewürdigte Beeinflussung der Staufferschen Generation brachte die Photographie. Ich habe (Jahrg. 1906/7, Juli- und Augustheft dieser Zeitschrift) in dem Aufsatz „Werkzeug und Epoche“ nachgewiesen, wie unrecht Tschudi und andere den Malern der dreißiger bis sechziger Jahre tun, wenn sie ihnen vorwerfen, nicht den Mut und die Ehrlichkeit besessen zu haben, um nach der Natur zu malen. Sie konnten das nämlich erst, als die Industrie längere Zeit haltbare und transportable Tubenfarben, die Chemie das Cadmium und Chromoxyd hergestellt hatte. Aehnlich ist die Photographie ein Werkzeug geworden, das auf die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Zeit, namentlich von der Erfindung der Trockenplatte an, einen Einfluß ausgeübt hat; darüber vielleicht ein andermal ausführlicher.

Mit der Trockenplatte, deren Erfindung etwa mit Stauffers ersten Erfolgen zeitlich zusammenfällt, mit der Möglichkeit, sich einen Apparat zu kaufen, selbst zu photographieren und jetzt mit vervollkommneten Platten und unretuschierten Abdrücken zu hantieren, wurde diese Technik Gemeingut aller Künstler, die im Besitz einer Photographie — natürlich einer guten, künstlerischen — die Möglichkeit hatten, das Zusammenwirken von Form und Farbe, wie es sich in der Übersetzung in Schwarz und Weiß gestaltet, dauernd festzuhalten und ein Studium bis ins letzte Detail durchzuführen. Aber das Lichtbild bleibt immer nur Hilfsmittel, es wird nie zum Ersatz für ein Kunstwerk werden, warum? Weil bis auf das Ohr alles im menschlichen Antlitz beweglich ist, sein Relief und sein Verhältnis zu anderen Teilen verändern kann, so daß dasselbe Gesicht in derselben Beleuchtung unzählige Variationen zeigen kann, die seiner Veränderung durch den Ausdruck entsprechen. Aus der Summe der von einer Person gewonnenen Erinnerungen an ihre Ausdrucksformen setzt sich der Eindruck der Person zusammen. Diesen Eindruck soll ein gutes Porträt wiedergeben, den Eindruck, den der Künstler von ihr bewahrt, und das kann die Photographie niemals leisten. Das ist eben Sache der künstlerischen Begabung z. B. eines Frans Hals, der einen blitzartig erfaßten Ausdruck festhalten konnte bis zur Vollendung, dazu gehört ferner eine große Liebe nicht nur zu der Form sondern zu dem Menschen, so daß der Künstler sich ganz in das Wesen des andern hinein denken kann, zu fühlen imstande ist, wie der andere geworden ist, wie er sein möchte, daß er sich aufgeben und daß er, wie ein Dichter die heterogensten Figuren so schaffen kann, während der Produktion ganz in dem Darzustellenden lebt, ganz ein anderer ist. Stauffer hing fanatisch an der Durchbildung der Form an sich. Er benutzte die Photographie wie jeder andere, aber es fehlte ihm, um ganz groß zu werden, an der Liebe zu dem Menschlichen, zu der Seele. Und das war es nicht allein, was seinen Bildnissen, trotz der ans Unbegreifliche grenzenden Durchbildung der Form — bis auf das Porträt Kleins — das Starre, Steinerne gibt. Was ihm noch fehlte, war Phantasie und ein Gedächtnis, das sich einen Abwesenden auch in den Details vorstellen konnte. Ich meine nicht die Phantasie, die gänzlich Neues gestaltet, sondern eine Fähigkeit, die imstande ist, uns von der Form, wie sie gerade vor uns steht, zu befreien, sie in der Vorstellung zu verändern, zu ergänzen aus anderen Eindrücken, das Vorbereitende und das Nachfolgende in den Mienen zu fühlen. Es ist traurig und merkwürdig, daß der Mann, zu dem mich eine schwärmerische Bewunderung geführt hatte, so leer war an künstlerischen Einfällen. Nicht der unbedeutendste Entwurf zu einem Bilde, zu einer Figur war ihm in der Zeit, wo wir zusammenlebten — und das waren die Jahre, in denen jeder seine Sehnsucht und seine Ziele weit hinausschickt — in den Sinn gekommen. Einen Grund mag das gehabt haben in dem, was auch zu mancher Künstlertragödie unserer Zeit führte: einerseits die Forderung: „Natur!“ und andererseits die Unmöglichkeit für die Intuition das passende Vorbild in der Natur zu finden. Daher ja eigentlich nur die Landschafts- und Porträtmalerei jener Tage Erfreuliches leistete. Wahrlich die Großen vergangener Zeiten werden immer größer, je mehr man sich mit diesem Problem beschäftigt. Ueber welche Fülle von Erinnerung, von Gedächtnis menschlicher Formen und Phantasie verfügte einer, der z. B. den Zinsgroschen wie „nach der Natur“ malte. Das Gegenbild von Stauffer können wir in seinem großen Landsmann Böcklin sehen, der voll Phantasie und Erinnerungskraft, niemals nach der Natur gemalt hat. Wenn Stauffer Entwürfe machte, waren sie stets — das hat meines Wissens auch niemand berichtet — kunstgewerblicher Natur. Messergriffe, Tafelaufsätze usw. Hier konnte sich sein Formensinn fröhlich und leichtgestaltend betätigen, und er würde, in unsere Zeit gestellt, welche diesen Dingen eine weit wichtigere Stelle zuweist, vielleicht auf diesem Gebiete seine Ruhe gefunden haben. So war er mit seiner großen Begabung für die Darstellung der Form, die es ihm ermöglichte, das vor ihm Befindliche besser wiederzugeben, als andere, wie ein Mann, der alle Sprachen spricht und auf einer Insel einsam leben muß. Die Liebe — das Sich-aufgeben-können — das Mitschöpferische und die Phantasie — das Neuschöpferische waren ihm zur vollen Größe versagt, und weil er das unbewußt spürte, trieb es ihn durch alle Kunst von Jugend auf. Das war die Tragödie seines Daseins. Die Affäre mit der Frau Escher-Welti ist wahrlich nur eine Episode gewesen, wie auch Schäfer glaubt, nicht, wie andere meinen, Stauffers eigentliche Tragödie.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN
BILDNIS VON GERHART HAUPTMANN (1912)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUST GAUL — PANTHER MIT PUTTE

AUGUST GAUL

Von Curt Glaser

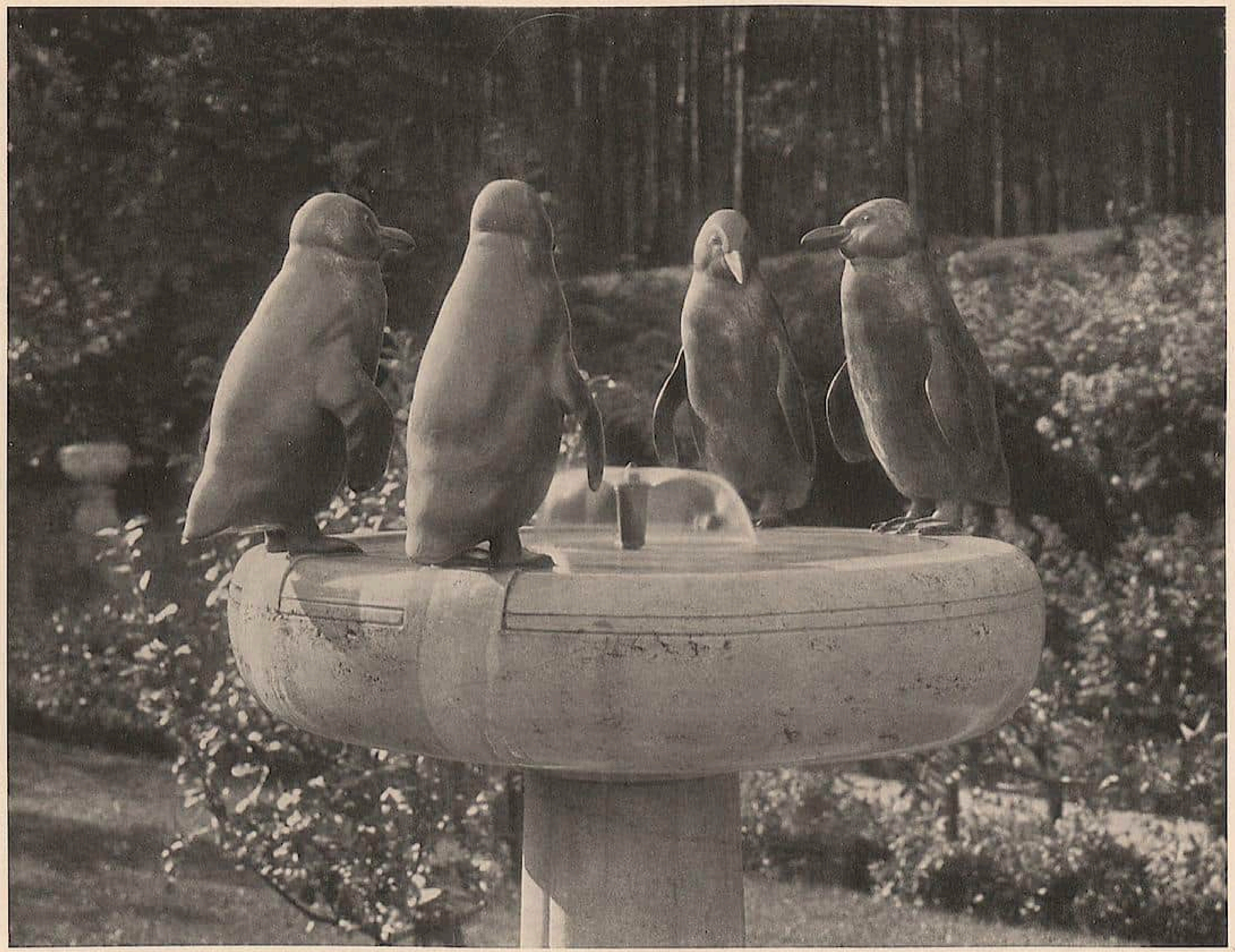
Die Plastik ist die erste bildkünstlerische Aeußerung, die der Mensch braucht. Er stellt Zeichen auf, unvergängliche Male seines Daseins und Wirkens. Er bildet Götter, dem Volke das Uebersinnliche in greifbarer Gestalt zu zeigen, und er verewigt die Helden seines Geschlechtes in Bildern von Stein und Erz. Mit dem Denkmal wächst die Geschichte. Die Statue des Herrschers und die steinerne Tafel, die in gemeißelten Zeichen seine Taten kündet, hebt sein Dasein hinaus über die vom Zufall gesetzten Grenzen. Die Menschheit wird sich einer Vergangenheit bewußt und sie baut in die Zukunft. Was das eine Geschlecht begonnen, führt das folgende weiter. Der Mensch adelt sich selbst durch das Wissen um die lange Reihe seiner Ahnen.

Darum brauchten die Aegypter den härtesten Stein für die Bilder ihrer Könige, und als die griechischen Weisen das absolute Sein in Begriffe faßten, konnte dem Wissenden nur mehr die Kunst der Maler den flüchtigen Schein von Göttern auf die Wände zaubern. Der Illusionismus drang ein auch in die Plastik und übte seine zersetzende Wirkung auf die alte statuarische Kunst. Die Malerei war Siegerin, und auch die Skulptur mußte sich dem „malerischen Stil" ergeben.

Rückschauend erkennen wir, worin die Größe des alten plastischen Stiles beruhte. Man mag weder die Schöpfer der ägyptischen Königsstatuen noch die Bildhauer des Athenatempels von Aegina als Ateliertheoretiker denken, die über den Stil ihrer Arbeit klug zu sprechen wußten. Denn so lange man nur einen Stil kennt, hat das Wort kaum einen Sinn. Aufgaben waren gestellt, und der sie am zweckmäßigsten löste, war der beste Künstler. Wer den Herrscher als gewaltigste Persönlichkeit dem Volke zu zeigen vermochte, wer das Dasein überirdischer Götter in sichtbarer Gestalt zu verkörpern wußte, war der Meister.

Die Wiedergabe der Abbildungen zu diesem Aufsatz erfolgt mit Genehmigung der Kunsthandlung Paul Cassirer, Berlin.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



AUGUST GAUL

BRUNNEN MIT PINGUINEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Das Dasein wirklicher Menschen vorzutäuschen, daran dachte niemand. Ein Stein war ein Stein, und er blieb es, auch wenn die Hand des Menschen ihn zum Denkmal umschuf.

Einer verhältnismäßig späten Zeit schon entstammt die Geschichte von der Kuh des Myron, die eine Herde von Stieren für wirklich nahm. Das Tier selbst sollte jetzt Täuschungen erlegen sein, die bis dahin nicht einmal der Mensch vom Kunstwerk verlangt hatte. War in der vollkommenen Illusion das Ziel der Kunst erreicht, so stand das Wachsfigurenkabinett am Ende der Reihe, und schließlich blieb die Frage, warum noch einmal bilden, was die Natur an jedem Tage so mühelos gestaltete.

In so gerader Linie verlief die Entwicklung der Kunst in Europa nicht, aber nach mannigfachem Auf und Nieder ist das 19. Jahrhundert den Weg zu Ende gegangen. Es hat das Panoptikum erfunden und mit ihm die konsequent naturalistisch orientierte Aesthetik, die sich selbst widerlegen mußte. Der Kampf zwischen Naturalismus und Stilismus war die Folge. Man flüchtete zurück zu den Stilen, da man den Stil verloren hatte. Und nun begann das künstliche Stilisieren. Man verkleidete sich als italienischer Quattrocentist oder als Tahitineger. Man zog die Glieder unwahrscheinlich in die Länge, nur damit sie nicht natürlich seien, oder man „stilisierte“ die Haare nach dem Vorbild antiker Bronzen.

Wir stehen heut selbst noch mitten inne in dieser Kunst, und es ist schwer, schon in jedem Falle mit Sicherheit zu entscheiden, was unter diesen Begriff des Stilismus zu rechnen ist. Schmal ist die Grenzscheide zwischen Echtem und Falschem, aber „das beinahe Vollkommene ist dem Unvollkommenen nahe“, sagt der chinesische Weise. Ist Marées einer von den wenigen, in dem ein tiefer Formenwille nach Gestaltung drängt, so sind manche, die seinen Lehren zu folgen und darum es ihm gleichzutun glauben, in Wahrheit nur blinde Nachbeter uralter Formgedanken.

* * *

Man soll sich nicht wundern, daß diese Sätze im Hinblick auf einen Künstler gesagt wurden, dessen Werke so einfach scheinen, als habe die Natur selbst sie geschaffen, als brauche es keiner Worte, sie zu deuten. Gauls Tiere sind wirklich, was sie vorstellen wollen. Niemand zweifelt, daß dieser Löwe ein Löwe ist, und diese Ente eine Ente. Sie sind so wenig künstlich, daß sie erscheinen wie die Natur selbst. Und das gerade ist die größte Kunst in ihnen.

AUGUST GAUL — GÄNSE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUST GAUL JUNGER LÖWE

Es wird niemandem einfallen, vor Gauls Plastiken von Naturalismus zu reden oder von Stilisierung, und doch ist beides in ihnen. Beides geht aber so vollkommen und natürlich ineinander auf, daß jeder Mensch überzeugt sein muß, ein Löwe aus Bronze könne gar nicht anders sein, als Gaul ihn bildete. Da ist nicht ein Tonmodell, das so obenhin die Gestalt eines Löwen wiederholt, harmlos dem Gießer anvertraut. Aus der vollkommenen Kenntnis des körperlichen Daseins eines Löwen und aus der sicheren Beherrschung der Wirkungsbedingungen des Erzes ist in dem neuen Material ein neues Wesen geschaffen worden, das einem Naturabguß ganz unähnlich ist, das dargestellte Wesen aber in aller Vollkommenheit verkörpert.

Unter so viel Problematischem, das heute entsteht, sind diese Werke von einer Sicherheit des Daseins, die ihren unmittelbaren Erfolg verbürgen mußte. Mit seinem ersten fertigen Werk war Gaul ein berühmter Mann, und einer von den ganz wenigen, die nicht eine Partei hinter sich brauchen, um die Früchte ihres Ruhmes zu ernten. Leicht war sein Weg gewiß nicht gewesen. Ehe aus dem Zeichenschüler und Silberarbeiter in Hanau, dem Gehilfen Calandrellis und Schüler der Meyerheim-Klasse der Berliner Akademie der Mitarbeiter Begas' am Kaiser-Wilhelm-Denkmal wurde, war er eine weite Strecke Weges gegangen. Und all das mußte überwunden werden und blieb die Lehrzeit, bis endlich in Rom der beinahe Dreißigjährige sich selbst gefunden hatte. Nun aber trug reiche Zinsen, was in allen den Jahren geschaffen worden. Die Kenntnis des Metalls und seiner Behandlung, die Liebe zum Material war in der Jugend schon erworben. Im Berliner Zoologischen Garten hatte Gaul seine Tierstudien gemacht, die ihm den Auftrag der Löwen an Begas' großem Denkmal eintrugen. Damals hatte er nach dem Willen eines anderen gearbeitet, hatte nicht Löwen bilden dürfen, sondern dräuende Ungeheuer. Jetzt war er frei geworden, selbst sich die Aufgabe zu stellen und die eigene Lösung zu suchen. Wieder gestaltete er einen Löwen. Aber er wählte das weibliche Tier, dem nicht die dichte Mähne die klare Form verhüllt. Er ging nicht, so wie Begas es verlangt hatte, auf barocke Bewegung aus und eine malerisch zerklüftete Oberfläche. Er gab nicht den lauten Affekt, sondern ruhige Gehaltenheit. Und in der Linie des Rückens, in dem eben stillgestellten Schreiten ist mehr von dem unheimlich Drohenden der Bestie als in allen aufgerissenen Rachen und scharfgeschliffenen Zähnen.

Im Jahre 1899 stand die bronzene Löwin in der Ausstellung der Berliner Secession,

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

und der Dreißigjährige, der sie geschaffen, war mit eins ein berühmter Mann.

* * *

Wie Gaul zu dem Tiere kam? Gewiß nicht allein durch den Zufall, der ihm bei einer Verlosung eine Freikarte für den Zoologischen Garten in die Hände spielte. Der junge Bildhauer mußte es wohl gefühlt haben, daß hier ein noch unverbrauchtes Material war, daß hier Körper der Gestaltung sich boten, ohne daß man sie künstlich im Aktsaal entkleidete, Körper, die gewohnt waren, frei und natürlich sich zu bewegen, was die Menschen unserer Himmelsstriche seit langem schon verlernt haben. Wir verstehen den Menschen vom Kopfe aus. Von seinem Körper wissen wir nicht viel mehr, als daß er lang oder kurz ist, dick oder dünn. Das Gesicht ist das einzige, das wir kennen, in seinen Zügen beinahe allein konzentrieren sich selbst die Affektbewegungen des zivilisierten Menschen.

Und vom Menschen aus verstanden die meisten selbst noch das Tier. Die Löwen des Barye verkörpern Zorn und Raubgier. Sie sind Affekt, noch ehe sie Tier sind. Gaul ging daran, das Tier von seinem Körper her zu begreifen. Das Tier sollte nicht sprechen, so wenig der speertragende Jüngling des Polyklet zu sprechen hatte. Wir heutigen sind nicht mehr imstande, den Menschen rein als körperhaftes Wesen zu nehmen. Wir mißtrauen den Bildhauern, die den Kopf nicht anders betonen als den Arm oder den Leib. Wir fühlen zu deutlich die Absicht, einen künstlichen Effekt zu erzielen. Es ist Stilismus, nicht Stil.

Ein Löwe, der nicht mit dem Kopfe allein spricht, ist auch uns unmittelbar verständlich. Wir glauben die Gespanntheit seines ganzen Körpers, von dem das Auge nur ein Teil ist, so gut wie die Pranken oder der Schweif. So ist die Gans mit allen Teilen ihres Körpers nur drollige Begehrlichkeit Der Hals streckt sich suchend vor, die Füße watscheln hastig. Gaul wiederholt das Motiv ein paarmal in leichter Abwandlung. Es sind nicht mehrere

AUGUST GAUL — ENTENBRUNNEN IN CHARLOTTENBURG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUST GAUL LÖWE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUST GAUL ADLER

unterschiedene Individuen, die er zeichnet. Eine Haltung ergänzt die andere, und ihre Gesamtheit läßt den Rhythmus einer ewig typischen Bewegung ahnen.

Aus der Kenntnis der Gattung sind diese Tierbilder geschaffen, nicht im Nachschreiben zufällig individueller Formung. Der seltsame Pinguin fesselt den Künstler. Drei typische Haltungen hafteten in der Erinnerung. Gab in den Gänsen die Mehrzahl der Individuen das Gleichmaß der Bewegungen einer Gattung, so jetzt drei typische Haltungen, in denen die hauptsächlichsten Möglichkeiten dieses eigenartigen Zwischenwesens sich erschöpfen. Einmal das stille Hinbrüten, alles hängt an diesem Körper, der schwere Leib, die täppischen Flossen und der gesenkte Kopf. Dann das Aufhorchen mit ungeschickt erhobenem Kopf, gestrafftem Leib und gespannten Flossen. Endlich das breite Lagern am Boden, in dem der Körper des Vogels dem eines Seehundes gleich wird. Das tückische Anschleichen des Straußes ist in der ausdrucksvollen Kurve des Halses so lebendig wie in den vorsichtig gesetzten Beinen und dem katzenhaft gebogenen Rücken. Und dieser selbe Strauß wird ganz hastige Bewegung im Laufe. In dem weiten Winkel zwischen dem aufgesetzten Bein und dem weit vorgestoßenen Halse, in dem dreimal spitzwinkligen Knicken des erhobenen Beines, in dem windgeblähten, dichten Gefieder des Körpers ist alles eiliges Fliehen. Man weiß, daß dieses Tier nicht zum Angriff anstürmt, sondern einem Verfolger enteilt. Man weiß es, so gut man das andere Mal das heimtückisch vorsichtige Schleichen empfand. Dabei ist der Kopf als solcher ausdruckslos. Der Körper spricht. Und unmittelbar versteht man die Sprache seiner Formen.

* * *

Naturalismus und Stil. Beide Worte können das Entscheidende nicht treffen. Gewiß ist die Natur mit scharfem Auge beobachtet. Aber ebenso gewiß ist ihr vom Künstler eine neue

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Form gegeben. Weise Rechnung gab dem laufenden Strauß, dessen ganzes Gewicht auf einem Fuße ruhen muß, die Ponderierung, die es glaubhaft macht, daß er nicht stürzt. Der schweren Masse des Körpers hält die weit ausfahrende Linie des Halses aufs genaueste die Wage. Man ist überzeugt, daß die Bronze auch ohne Befestigung am Sockel zu stehen vermöchte. Gleichgültig, ob es der Fall ist. Das Auge verlangt die Täuschung, die diese Beruhigung ihm verschafft. Es genügt keineswegs, daß man die Bewegungshaltung eines Tieres wiedererkenne, das Stück Erz verlangt sein Gleichgewicht, denn diese Kunst will nicht eine billige Illusion schaffen, sondern ein neues Wesen.

Man begreift leichter, wie naturfern Gauls Tiere sind, wenn man nur an die Oberflächenbehandlung denkt. Unmöglich wäre es, das weichgekräuselte Gefieder des Straußes in Bronze wiederzugeben. Wäre jedes Haar selbst gebildet, so bliebe das Ganze doch nur ein totes Gerippe. Aber Gaul verzichtet auch darauf, mit malerischen Hilfen die Illusion eines wirklichen Gefieders zu schaffen. Er findet ihm vielmehr ein Gleichnis in dem neuen Materiale. So ist die weiche Glätte des Federkleides der Gans gegeben, so die feuchtspiegelnde Nässe der Fischotter oder des Pinguins, so der zottige Pelz des Bären, das langhaarige Fell des Schafes und die feinbehaarte Haut des Löwen, die sich über gestraffte Sehnen spannt, so endlich seine gewaltige Mähne, die nun nicht mehr wie an Begas' Denkmal naturalistisch in einzelne Büschel zerlegt wird, sondern als große Masse zusammengenommen ist. Früher sah man Bronzezacken anstatt Haarlocken. Die Absicht war, der Natur getreu zu bleiben, der Erfolg, daß etwas Materialwidriges entstand. Jetzt ist aus dem Material heraus das Naturvorbild neu verstanden und noch einmal geschaffen. So und nicht anders mußte die Mähne des Löwen sein, hätte die Natur selbst dieses Tier im Erze wachsen lassen.

In diesem anderen Sinne sind Gauls Tiere natürlich. Man empfindet keine Stilisierung, weil nichts ihnen künstlich aufgezwungen ist, weil der Natur keine Abzüge gemacht werden, um sie in ein bildhauerisches Schema hineinzupressen, sondern weil aus dem vollen Verstehen von Vorbild und Material ein Neues geworden ist. Darum hieß es von ihnen, sie seien nicht zufällige Modellierskizzen, die dem Gießer überantwortet wurden, sondern Wesen, die selbst im Erz erdacht sind und von einer fühlenden Hand aus dem rohen Gusse ziseliert.

AUGUST GAUL — JUNGE BÄREN

SMB Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin

AUGUST GAUL — STRAUSS

Wie wenig Gauls Tiere in Gefahr sind, mit zufälligen Naturwesen verwechselt zu werden, zeigt ihr reines Aufgehen in architektonischer Gestaltung. Mehrfach hat Gaul Brunnenaufgaben zu lösen gehabt, und niemals hat er sich gescheut, in ganz naiver Weise die Beziehung des dargestellten Wesens zum Wasser als Kompositionsmotiv zu verwerten. Besonders gern sitzen Wasservögel am Rande des Beckens, einmal spielen Bären am Brunnenstock. Und das Wunderbare ist, daß niemals das fatale Gefühl entsteht, wirkliche Wassertiere sollten vorgetäuscht werden, und daß trotzdem keine künstliche Stilisierung notwendig ist, um die Tiere in die Linienführung der Brunnenarchitektur einzubeziehen. Eine einfach klare Komposition genügt, Stein, Wasser und Bronze zur Einheit zusammenzuschließen. Auch diese Brunnen haben nichts von künstlichem Archaisieren. Sie sind weder gewollt mittelalterlich noch in absichtlicher Weise antikisch, sondern einfach entstanden aus der Zusammenbeziehung von Plastik und lebendigem Wasser.

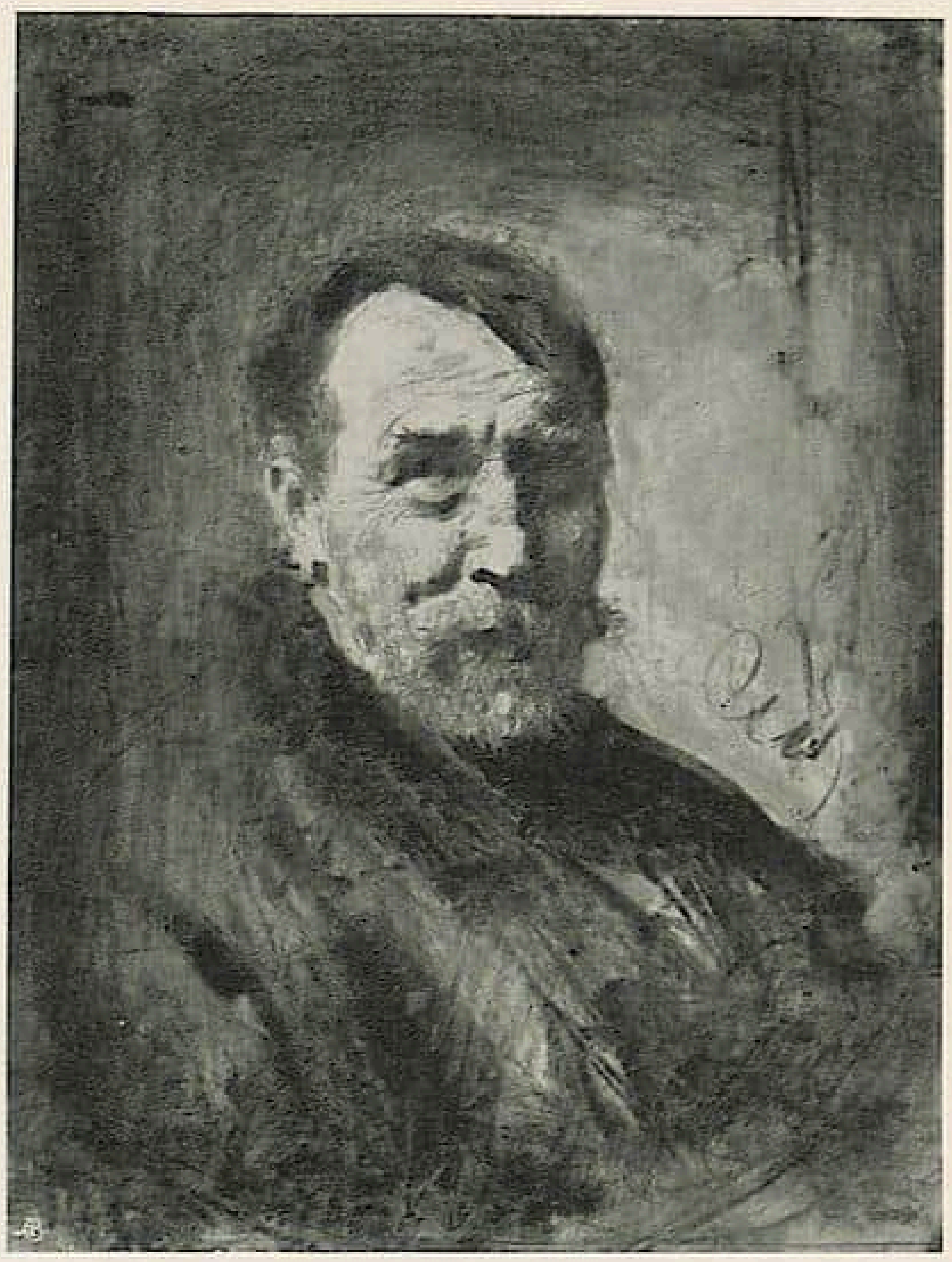
So versteht man es, daß unter so vielen Denkmalen und Brunnen, die in dem neuen Berlin entstanden, das bescheidene Werk August Gauls rasch populär geworden ist. Es braucht keinen Atelierjargon, um diese Dinge verständlich zu machen, es braucht kein Wissen um Zeiten und Stile. Wie die alten Aegypter ihre bronzenen Katzen formten, so bildet sie Gaul wieder, nicht weil er ein Rezept ihnen ablernte, sondern weil die Voraussetzungen seines Schaffens ebenso einfach und natürlich sind wie die des Aegypters.

Gauls Werke sind modern, weil sie in unserer Zeit entstanden, sie sind klassisch, weil ihr Inhalt sich rein in Form erfüllt. Sie haben Stil, weil sie frei dem Gesetze ihres Materiales folgen, und sie scheinen der Natur in allem zu gleichen, weil nirgends dem Vorbilde Gewalt angetan ist, um es einem fremden Ideale anzupassen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DAS NEUE DIREKTORIUM DER K. B. STAATSGALERIEN

Das Erbe Hugo von Tschudis, das seit November 1911 der Besitzergreifung harrt, ist nicht einem Universalerben zugefallen, sondern es ist zwischen zwei Erben geteilt worden. Diese Teilung bedeutet keine Kompetenzabgrenzung, sondern es ist darunter eine gemeinsame Tätigkeit auf dem gleichen Arbeitsfeld, ein Arbeiten *miteinander* nicht *nebeneinander* zu verstehen. Gegen dieses „Doppeldirektorium" kann bei den Kennern der Verhältnisse und der Persönlichkeiten dieses „Falles" kein Bedenken bestehen. Professor Toni Stadler, der Maler, und Konservator Dr. Heinz Braune, der Kunsthistoriker, werden sozusagen eine ideale Arbeitsgemeinschaft im Dienste einer gleich heiligen Sache bilden. Beide standen Tschudi nahe, der eine als Freund, der andere als sein Mitarbeiter, beide waren in seine weit ausschauenden Pläne eingeweiht und beide sind beseelt von dem Gedanken, diese Pläne in die Tat umzusetzen. . .



L. SAMBERGER ⚭ MALER PROF. TONI STADLER
Stadler wurde zusammen mit Dr. H. Braune zur Leitung der Bayrischen Staatsgalerien berufen

Gegen Stadler als Generaldirektor der K. B. Staatsgalerien sind deswegen von verschiedenen Seiten Bedenken geltend gemacht worden, weil man für diese Stelle einen Kunsthistoriker verlangte, nicht einen Maler, der Stadler ist. Nun will mir zwar scheinen, es komme hier viel weniger auf den *Maler* Stadler an als auf die *Persönlichkeit* Stadlers, auf den kunstbegeisterten Mann, den geschmackvollen Sammler, zuverlässigen Kenner und als Mitglied zahlreicher Kunstkommissionen mit den Wünschen und Bedürfnissen unserer Galerien durchaus versierten Sachverständigen. Aber auch jene, denen trotz dieser Erwägungen Bedenken gegen die Berufung eines Künstlers zum Generaldirektor blieben, müssen nun verstummen, denn auf Stadlers eigenen Wunsch ist ihm der vorzügliche Kunsthistoriker Braune, dessen Liebe und Studium nicht nur der alten, sondern auch der zeitgenössischen Kunst gilt, koordiniert worden. Braune soll auch die ganze administrative Leitung des Generaldirektoriums übernehmen. Braune hinwiederum findet durch die Attachierung Stadlers, der es sich mit der Bezeichnung eines ministeriellen Beirats genug sein lassen will, jenen festen Rückhalt, dessen er in Anbetracht seiner jungen Jahre (er steht kaum zu Mitte der Dreißig) in einem bureaukratischen Zeitalter unbedingt bedarf.

So kann sich auch die Oeffentlichkeit dieser Lösung von Herzen freuen. Denn diese Lösung erhält uns den Mann, der während des „Interregnums" (November 1911 bis Januar 1913) unsere Galerien nicht nur glänzend konservierte, sondern ihren Besitzstand — namentlich durch den Gewinn der sogenannten „Tschudi-Gedächtnisspende" — auch ansehnlich vermehrte, und sie gesellt ihm einen reifen, geschmackvollen Genossen, der, obwohl Nicht-Bayer, mit dem Kunst-Münchnertum im Laufe der dreißig Jahre, die er in der Isarstadt lebt, aufs innigste verwachsen ist. Was er als Künstler, als feinsinniger Landschafter, leistet, ist an dieser Stelle schon wiederholt dargetan worden. Was er als Galerieleiter leisten wird, werden uns schon die nächsten Jahre sagen können.

DR. H. BRAUNE
Direktor der K. Neuen Pinakothek, München

Große Aufgaben auf dem Gebiete des staatlichen Galeriewesens harren besonders in München ihrer Erfüllung. Der Neubau einer modernen staatlichen Galerie, welche die Neue Pinakothek entlastet und ergänzt, wird sich nicht mehr lange aufschieben lassen, unser Besitzstand an alten und neuen Meistern bedarf dringend der Egänzung, wenn wir uns nicht von jüngeren Kunstzentren überholen lassen wollen, und bei diesem und jenem Ressort unseres weitverzweigten staatlichen Galeriewesens heißt es *sehr* nach dem Rechten sehen. Es tut sich also für Stadler und Braune ein weites Betätigungsfeld auf, und die Arbeit, die ihnen bevorsteht, wird nicht immer eine leichte und lustige sein.

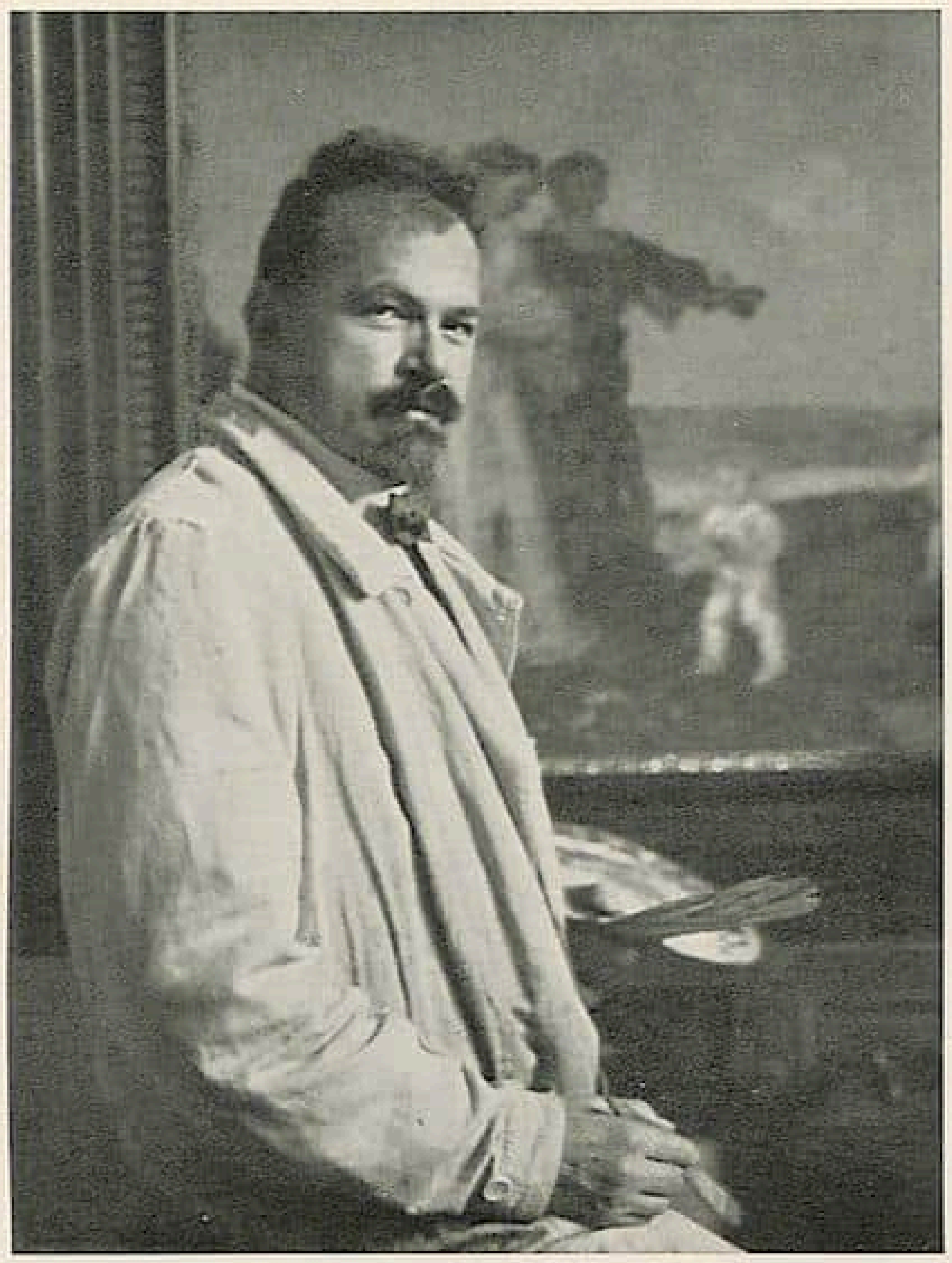
Georg Jacob Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF HENGELER

AUF DER TERRASSE

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF HENGELER

ZUM 50. GEBURTSTAG DES KÜNSTLERS (11. Februar 1913)

Von RICHARD BRAUNGART

Es ist merkwürdig, wie sich Vorstellungen oft scheinbar unlöslich mit Namen verknüpfen und eines Tages, wenn ihre Zeit gekommen ist, wieder schmerzlos von ihnen trennen, um anderen, ebenso „unlöslichen" zu weichen. Wer es kann, denke z. B. ein wenig zurück in die ausgehenden 1880er und in die 1890er Jahre. Wenn damals der Name Hengeler ausgesprochen wurde — und das geschah sicher sehr oft, besonders unter Freunden des Humors —, dann dachte man sofort an die „Fliegenden Blätter". Und man dachte an einen der glänzendsten, vielseitigsten und humorvollsten Zeichner, den dieses Witzblatt je beschäftigt hat. Viele Jahre hindurch hat einer Nummer der „Fliegenden", in der keine Hengeler-Zeichnung erschien, etwas ganz Wesentliches gefehlt, das zum Geist dieses Blattes gehörte, etwa in dem Sinne, wie die Augen dem Gesicht erst das Leben, den Ausdruck, die Seele geben. Allzu oft wird es freilich nicht vorgekommen sein, daß eine solche „augenlose" Nummer erschien; denn weit über 4000 Zeichnungen hat Hengeler, der immer schon unheimlich fleißig gewesen ist, für die „Fliegenden" geliefert. Und es ist keine billige Schleuderware darunter, sondern alles, was er gemacht hat, basierte auf sorgfältigstem Naturstudium und genauester Ueberlegung. Tausende und Abertausende von Studienblättern und eine ganze Bibliothek von Skizzenbüchern dokumentieren dieses unermüdliche Ringen eines ohnehin sichern Könners um die Form, diesen Naturtrieb des Zeichnen-Müssens, der in jedem echten Künstler steckt und ihn zwingt, unablässig und alles zu zeichnen, was ihm vor die Augen kommt. Nur wer das tut, und zwar konsequent, wird allmählich die Form so meistern, daß er sie für seine Zwecke auch beliebig und frei umbilden kann, was gerade der Humorist und Karikaturist jeden Augenblick nötig hat. Henge-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF HENGELER PUTTO

ler hat sich diese Fähigkeit durch seinen Fleiß, der seinem Talent zu Hilfe kam, in so vollkommenem Grade erworben, wie dies nur ganz wenigen Zeichnern gelingt. (Von den Modernen erreicht nur selten mehr einer diese souveräne Formsicherheit: wo gäbe es auch einen, der eine Witzblattzeichnung, was Hengeler oft getan hat, drei- und viermal neu anlegte und durcharbeitete, bis sie den gewünschten Grad der Vollendung erreicht hat? Dazu nimmt sich heute fast niemand mehr die Zeit. Die Resultate sind aber auch darnach.)

Um auf den Anfang zurückzukommen: wenn man früher den Namen Hengeler nannte, dann dachte man nur an den Zeichner (Eingeweihte erinnerten sich auch seiner köstlichen Allotria-Karikaturen und Gelegenheitsblätter); und man konnte auch nicht gut an anderes denken; denn Hengeler, der am 11. Februar 1863 in Kempten geboren ist, war damals ausschließlich „Griffelkünstler“. Das Malen lag ihm noch meilenferne, wie er denn auch schon während seiner Münchener Akademiezeit (von 1880 ab, unter Ferdinand Barth, J. L. Raab und Wilhelm von Diez) weit mehr Sinn für das Zeichnen wie für das Malen gehabt hat. Er hatte eben, wenn man so sagen darf, als Künstler die Farbe noch nicht erlebt. Aber auch das sollte über ihn kommen. Und zwar mit um so größerer Intensität, je länger es gedauert hatte, bis er so weit war. Um 1900 also sehen wir beinahe plötzlich die Wandlung eintreten: Hengeler beginnt zu malen. Man war nicht wenig erstaunt über dieses Novum. Und doch: in manchem mochte schon damals so etwas wie eine Ahnung aufgestiegen sein, daß dieser wunderliche Vorgang nicht auf eine Laune zurückzuführen war, sondern daß sich in ihm ein Naturgesetz offenbarte: das Gesetz nämlich, daß jeder Zeichner zu irgend einer Zeit seines Lebens einmal den heftigsten Hunger nach der Farbe verspürt. Und zwar geschieht dies meist in dem Moment, da er erkennt: das, was mit dem Griffel zu sagen ist, habe ich zur Genüge, wenn nicht zum Ueberdruß gesagt, und es wäre nun einmal an der Zeit, Neues mit neuen Mitteln zu sagen. So sahen wir Oberländer zum Maler werden,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF HENGELER
DER MALER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF HENGELER BILDNIS

erlebten nach dem Tode von Wilhelm Busch dessen Auferstehung als Maler und wissen auch von lebenden jüngeren Graphikern (Willi Geiger z. B.), daß ihre heimlichste und heißeste Liebe der Malerei gehört.

Dieses Umsatteln ging aber bei einem so gewissenhaften Künstler wie Hengeler nicht ganz einfach vor sich; denn daß er mit dem, was er von seiner Akademiezeit her noch vom Malen wußte, nichts werde anfangen können, war ihm sofort klar. Hier hieß es: wieder von vorne beginnen, als Lehrjunge sozusagen. Und Hengeler fing an, ganz autodidaktisch, wie diese selbständige Natur es immer am liebsten gehalten hatte, und mit ungeheurem Fleiß. Und so lernte er malen, von Grund aus, wobei ihm die auf Braun basierende Maltechnik Lenbachs sowie das Kolorit eines Böcklin und Spitzweg, so ungefähr wenigstens, die Richtung anzeigten, nach der ihn sein sehr eigenwilliger und selbstherrlicher Instinkt als Maler zog. Mit einem Worte: er wurde Kolorist, nicht Impressionist. Und das hatte seinen guten Grund auch in dem Stofflichen seiner Bilder. (Man erlaube schon, daß ich hier von Stoff und Inhalt im Zusammenhang mit Bildern spreche. Ich weiß, daß das sehr unmodern ist; aber im Falle Hengeler läßt es sich nicht gut umgehen.)

Dieses Stoffliche hat, was viele vielleicht verwundert haben mag, mit dem Inhalt seiner Witzblattzeichnungen so gut wie nichts zu tun. Eigentlich ist das ja selbstverständlich; denn es wäre grotesk genug gewesen, wenn Hengeler sich damit begnügt hätte, seine Zeichnungen zu kolorieren. (Was ja auch zuzeiten vorkommt.) Aber es berührt doch eigen, einen so lustigen Künstler, der vor Vergnügen und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF HENGELER — CHIEMSEELANDSCHAFT

Laune einen Purzelbaum nach dem andern schlägt, in seinen Bildern so verändert wiederzufinden. Nicht etwa übertrieben ernsthaft oder gar tragisch, o nein. Der Schalk hat auch auf den Bildern Hengelers allenthalben Zutritt — in der Gestalt von drolligen und ausgelassenen Putten z. B., die schon in den Zeichnungen Hengelers ihr Wesen trieben und somit so ziemlich das Einzige sind, was aus der Erbschaft des Zeichners auf den Maler übergegangen ist. Aber ein romantischer Geist, der Hengeler als direkten Nachfahren eines Schwind, Spitzweg und selbst eines Böcklin legitimiert, tritt als ein neues Element auf und hilft unsere Vorstellung von Hengeler rasch und sehr wesentlich umgestalten. Wir entdecken in diesem Verulker von Mensch und Tier plötzlich einen Dichter, der mit verliebten Pärlein in deutsche Landschaften hineinträumt, mit Nymphen vertrauten Umgang pflegt, mit Märchenprinzessinnen auf Du und Du steht und auch zur Musik ein intimes Verhältnis hat. Und wir erkennen zum tausendundeinten Male, wie doch die Gegensätze im Menschen sich immer wieder berühren, wie die Träne unmittelbar neben dem Lächeln wohnt und der Spötter in heimlichen Stunden gerne verhätschelt, was er „offiziell“ verlacht und dem Gelächter der andern preisgibt. Auch das sind Naturgesetze, deren Wirken sich niemand entziehen kann und die wir an Hengeler, zum Heile der Kunst, wieder einmal sich bewähren sahen.

Hengeler wurde als Maler bald ebenso populär wie er es früher als Zeichner gewesen ist. Und er dankt dies nicht allein dem gefälligen, anmutig-heiteren, die Phantasie angenehm anregenden, aber nie vergewaltigenden Inhalt, sondern vor allem auch den malerischen Qualitäten seiner Bilder. (Der Kenner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF HENGELER SPAZIERGANG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF HENGELER HOHENASCHAU

wird sie sogar in erster Linie um ihretwillen schätzen.) Wenn man bedenkt, wie spät Hengeler zur Malerei überging und daß er ganz aus sich selbst heraus zu den Resultaten kam, die uns heute entzücken, dann erscheint sein außergewöhnlicher koloristischer Geschmack umso erstaunlicher. Man sieht, daß alle diese Dinge, so sehr auch das Stoffliche und das Motiv an sich gelockt haben mögen, doch ganz aus der farbigen Erscheinung heraus empfunden sind. Und sie sollen auch zunächst wieder durch die Farbe, den Reiz des schimmernden Kolorits, wirken und durch dieses Medium erst auf den Inhalt des Bildes hinweisen und zu ihm hinführen. Reine Landschaften hat Hengeler viele gemalt; aber eigentlich mehr für sich, zum Studium. In seinen Bildern dagegen gibt er nicht realistisch genau die Wirklichkeit, wie sie das normale Auge sieht, sondern er bildet sich aus ihren Elementen eine Natur, wie sie seine Phantasie empfindet und die ebensoviel von der Wirklichkeit wie von dem heiteren, sonnigen Wesen Hengelers selbst hat. Und in dieser Natur läßt er glückliche Geschöpfe ihr Dasein und alles Schöne genießend sich ergehen: Frauen in bauschigen Biedermeierkleidern, deren Farben wie Juwelen leuchten, oder zeitlose Geschöpfe in bunten Phantasiegewändern, die wie Schmetterlingsflügel schillern und gerne auch den Oberkörper frei lassen. Und fast immer haben diese Paare, lustwandelnden Mädchen und Akte oder gelegentliche Staffagefiguren à la Spitzweg geflügelte, putzige Putten zur Seite, die Blumen pflücken, spielen, allerlei Kurzweil treiben und an den Gefühlen der Menschen, die sie begleiten, unmittelbaren Anteil nehmen. Und sonderbar: wir empfinden diese geflügelten Kinder gar nicht als etwas Unmögliches und Naturwidriges, im Gegenteil. Sie gehören zu diesen Landschaften, zu den Bewohnern dieser seligen Gefilde wie die Bäume und die Blumen und die Wolken, die über sie hinziehen. Und man könnte sagen, daß sie im Grunde nichts anderes wie Symbole der freundlichen Naturkräfte sind, oder Realisationen des Märchens, das sich dem Auge des Poeten sichtbar enthüllt in der Gestalt dieser anmutigen Kinderfigürchen. Sie sind somit wohl etwas Wesentliches für Hengelers Kunst, wenigstens soweit eine bestimmte Kategorie von Bildern in Frage kommt. Aber nicht in dem Sinne einer Spezialität, auf die man ihn festlegen könnte. Der unterschätzte Hengelers künstlerische Potenz gewaltig, der diese Puttenmalerei als seiner Weisheit letzten Schluß ansehen wollte. Hengelers Phantasie ist vielmehr in allen Gegenden der unwirk-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

lichen Welt zu Hause, genau so wie sein Auge in jedem Winkel der wirklichen. Um bei der letzteren zuerst zu verweilen: was für ein glänzender Interieurmaler ist doch nur Hengeler! Diese Durchblicke durch Atelierräume und Zimmer, in deren Fonds er gerne eine Kostümfigur oder ein Kind als malerische „Pointe“ stellt, sind mit einem solchen Feingefühl für die Reize des Lichtes in Innenräumen gemalt, daß man sie unbedenklich den Arbeiten der Klassiker dieses Genres, der Holländer des 17. Jahrhunderts, an die Seite stellen darf. Und wer die Phantasie Hengelers so recht schätzen lernen will, der muß sich einmal seine seriösen phantastischen Kompositionen, z. B. „Die Erinnyen“ ansehen; und er wird zu der Ueberzeugung kommen, daß in Hengeler doch ein bißchen mehr steckt als ein Puttenmaler, der nur eine Walze abzuleiern hat.

Es gibt auch noch ein anderes Gebiet, auf dem Hengeler bewiesen hat, wie unerschöpflich seine malerische Phantasie ist. Ich denke da nicht zunächst an seine Dekorationsentwürfe für das Künstlertheater, sondern an die Hausmalereien, die er in zielbewußter Zusammenarbeit mit dem Architekten Emanuel von Seidl und Künstlern wie J. Diez und Herterich für den Markt Murnau in Oberbayern entworfen hat. Man ging da von der Erwägung aus, daß das Gesamtbild eines solchen Ortes unendlich gewinnen müßte, wenn man die Häuser mit Figuren, Blumen, Scheinarchitektur usw. bunt bemalte — eine Sitte, die ja gerade in diesen Gegenden früher allenthalben heimisch war und erst durch die moderne Nüchternheit verdrängt worden ist — und ihnen außerdem durch kräftigere Profilierung (Erker, Vorbauten, Gesimse usw.) mehr Charakter verliehe. Leider ist, aus finanziellen Erwägungen, nur Weniges von dem Geplanten bis jetzt ausgeführt worden; aber schon dieses Wenige

ADOLF HENGELER DIE ERINNYEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF HENGELER SOMMERTAG

genügt, um der Hauptstraße des Marktes etwas Freundliches, Abwechslungsreiches und Individuelles zu geben, das man anderswo vergeblich sucht. Und es ist nicht zum geringsten Teil Hengelers Verdienst, daß es so geworden ist.

Daß aber die Kunst Hengelers, wenn sie nur die Gelegenheit dazu findet, auch ins Große und Monumentale sich zu weiten und zu dehnen wohl die Fähigkeit besitzt, beweisen die vier vor kurzem vollendeten Wandgemälde für den Rathaussaal der alten Bischofsstadt Freising. Es sind zwei große Längsbilder und zwei kleinere in stehendem Format. Von den ersteren schildert das eine den Bau des Freisinger Domes zur Zeit Korbinians (8. Jahrhundert), während das zweite die von einem Gewappneten als Schildträger und einem Mönch flankierte Ansicht des Dombergs von Süden zeigt, wie sie sich heute dem Auge bietet. Die beiden Hochformate zeigen den hl. Korbinian, den Gründer des Bistums Freising, mit seinem zahmen Bären, dem Wappentier der Stadt, und den Kaiser Heinrich II., der Freising das Münzrecht verlieh, in vollem Ornat. Zusammengefaßt sind diese vier Bilder koloristisch durch die warme, satte Farbigkeit einer Spätnachmittagsstimmung. Und besonders bemerkenswert ist der große Zug, der durch diese Bilder geht, ihr hoher Ernst, der aber nicht zur Düsterkeit wird, und ihre echt dekorative, breite Flächenwirkung. Wer die Bedingungen des Wandbildes so sicher erfaßt, der ist dafür bestimmt. Und man möchte daher auch diesem Künstler, wie so manchem andern, der sich notgedrungen in Alltagskleinarbeit verzettelt, wünschen, daß ihm öfter die Möglichkeit geboten wäre, seine Kräfte auf solche große Aufgaben zu konzentrieren. Es hätten drei den Vorteil davon: der Künstler, die Kunst, und das Publikum.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF HENGELER AM HÜGEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF HENGELER MÄDCHEN MIT PUTTEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EIN BRIEF ÜBER MALER UND MALEREI*)

Von ALFRED ZIMMERMANN †

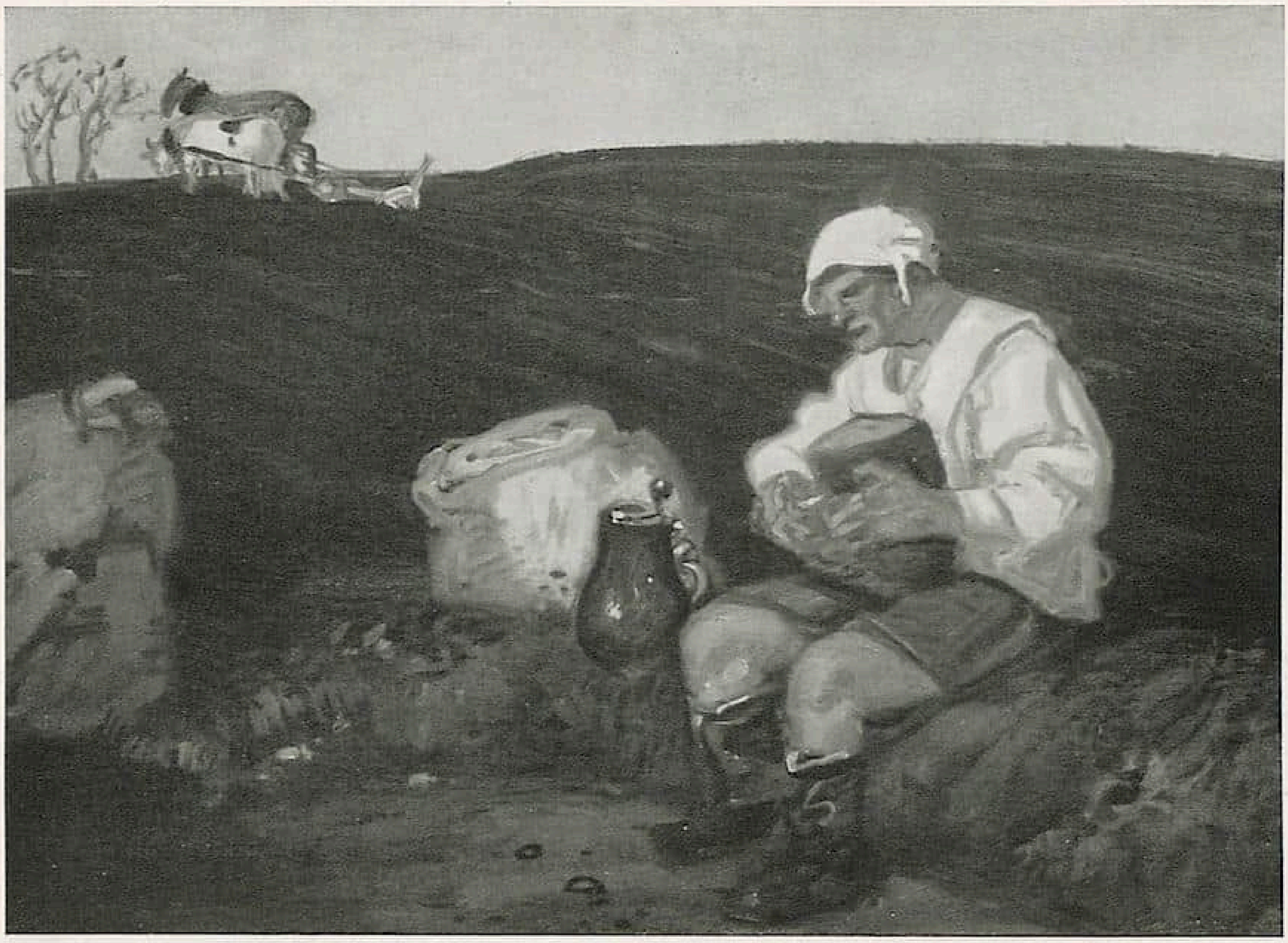
Wenn man den Daumen verletzt hat, wie es mir leider geschah, so daß ich für einige Zeit nicht den Pinsel führen, sondern nur zur Not schreiben kann, dann ist endlich die immer wieder hinausgeschobene Zeit gekommen, Deine lieben Briefe zu beantworten.

Du frägst mit großem Interesse, was ich jetzt male. Als Hauptarbeiten dieser Saison habe ich einen Fischerzug in Arbeit, ziemlich lebensgroß die Figuren und das einfache Motiv — Fischer und ein paar Frauen, die die Beute des Tages am Abend nach Hause tragen — trefflich zum Studium an meinem Ufer. Im Halbschatten der Bäume stehen die Figuren dunkel, aber doch noch luftig und farbig gegen den lichten See. Es hat mich nicht gereizt, etwa eine Szene aus dem Fischerleben vorzuführen, sondern das schlichte, oft gesehene

*) Durch einen Unglücksfall fand Alfred Zimmermann am 27. Mai 1910 einen vorzeitigen Tod im Chiemsee, den er in seinen Bildern so oft geschildert hatte. Der obige Brief, den wir mit Genehmigung der Hinterlassenen abdrucken, zeigt so recht den liebenswürdigen Menschen und ernst strebenden Künstler, den ein früher Tod verhinderte, noch sein Bestes zu geben; der Brief gibt aber auch Aufschlüsse über andere Künstler, im besonderen Leibl, und darf auch deshalb weitestes Interesse beanspruchen.

ADOLF HENGELER — FRÄNKISCHE LANDSCHAFT

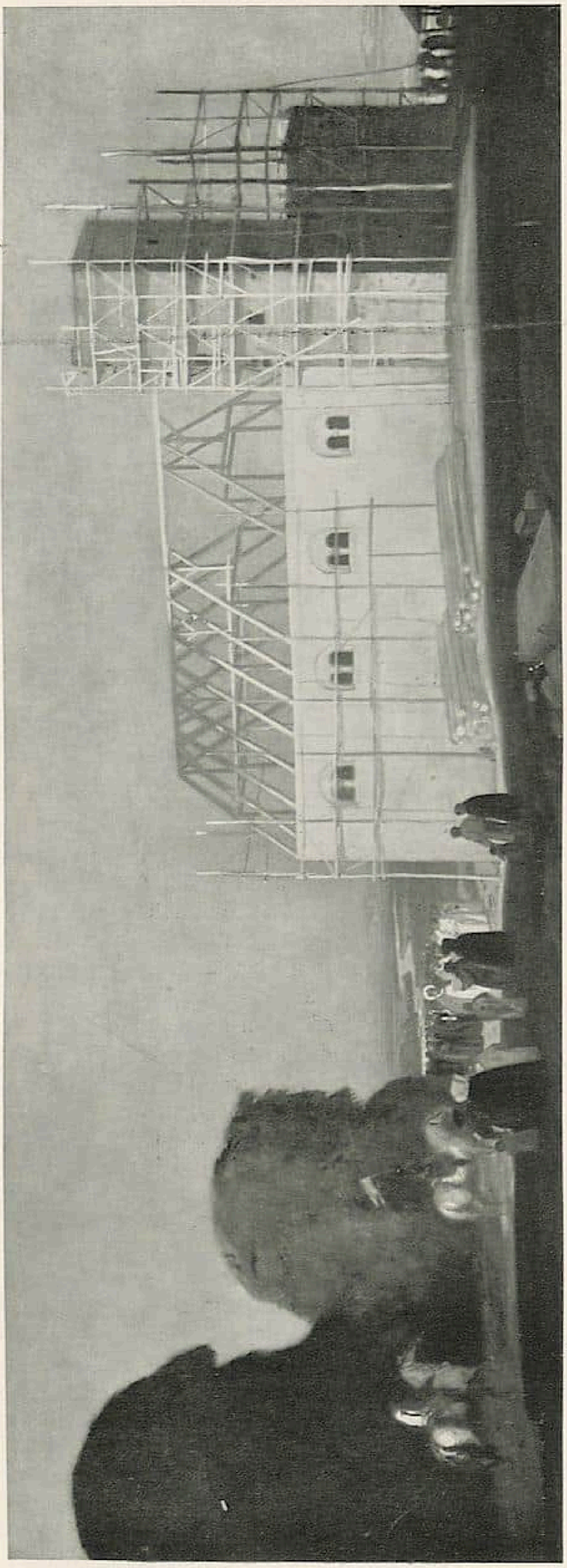
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF HENGELER DER BAUER

Thema bietet mir Gelegenheit, mich auszumalen. Hoffentlich wird mir das Wetter einigermaßen hold. Das also ist die Abendarbeit der nächsten Zeit, etwa von 5 bis $^1/_2$8 Uhr. Aber auch eine Früharbeit ist begonnen. Ich weiß nicht, sahst Du die Skizze, es sind vier Arbeiter, die einen schweren Steinblock vom Seeufer in die Höhe ziehen und schieben. Als der Chiemsee tiefer gelegt wurde, mußten wir uns, wie Du weißt, zur Uferarbeit entschließen. Bei dieser Gelegenheit entdeckten die Arbeiter eine Anzahl großer Steinblöcke, die ganz in Ufernähe versenkt waren. Ich ließ sie ausgraben und zur Höhe bringen. Diese Szene schildert mein anderes Bild. Halbnackte Kerls, die in der Morgensonne mit Stangen und Strick an dem Block arbeiten. Die ganze Uferlage zwingt mich, um die Figuren nicht ganz als dunkle Silhouetten gegen das Wasser zu kriegen, die erste Morgensonne zu benützen von 6 bis 8 Uhr. Also da heißt's eine Weile früh aufstehen. Reizvoll ist die Geschichte und ganz ohne weiteres Dazutun ist's eine rechtschaffene Komposition, sogar eine konventionelle — aber da ich sie gerade so nach den unbefangen Arbeitenden während deren Tätigkeit skizzierte — soll's so bleiben. Die Hauptsache ist mir natürlich auch daran das Farbenproblem. Nun aber blühen die Glycinen in seltener Pracht — da konnte ich doch nicht widerstehen und habe mehrere solche Studien und einen Goldregen aus dem wechselnden Wetter herausgestohlen. All das Freilichtmalen ist in unserem gemäßigten Klima eine nervöse Geschichte — jeden Tag ander Wetter — ob ich da wohl die größeren Unternehmungen zustande bringe? Bei dem Glycinenmalen fiel mir Leibls Ausspruch ein: „Verflucht — ich merke, das ich geschickt werde, ich muß wieder von vorne anfangen. Wenn man nicht malt wie ein Kind, so ist's nichts". Vielleicht bist Du mit dem erreichten luftigen Ton nicht unzufrieden. Aber ja — „Leibl" — das ist ein Name, der mir da glücklicherweise in den Sinn kommt und dem Zeitvertreib durch Schreiben sogar einigen Wert verleihen kann. Möchte doch jeder, der mit diesem felsenfesten Maler und Charakter zusammen war, seine Erinnerungen an ihn niederschreiben! Ist er doch Stolz und Stütze unserer deutschen Malerei und wird seine hohe Schätzung, die ihm endlich immer allgemeiner zuteil wird, nie sinken — im Gegenteil! Als ich so glücklich war, ziemlich häufig mit Leibl zu verkehren, war

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF HENGELER DER BAU DES DOMES IN FREISING

Wandmalerei im Rathaus in Freising

die Anerkennung seiner hohen Kunst noch eine sehr geteilte. Einer kleinen Gemeinde von Bewunderern seines Könnens stand die große Zahl von Künstlern gegenüber, die die Art seiner Naturanschauung und ihre bildliche Verwertung nicht verstanden oder direkt als schädlich einschätzten.

Ein berühmter Künstler sagte über Leibls „Politisierende Bauern“: „Das ist der Gipfel der Geschmacklosigkeit“, ein anderer, noch berühmterer, zu Leibls „Frauen in der Kirche“: „Wenn man das Bild verkehrt aufhängt, ist's geradeso interessant“. Solche Aeußerungen zeigen die Geschmacksrichtung, die in jener Zeit die herrschende war. Die Mehrzahl der Maler und mit ihnen das (und wohl das gesamte) Publikum verlangte im Bilde Geschmack, d. h. ein Arrangement, an das es sich gewöhnt hatte, und dieser Leibl erdreistete sich zu malen wie es ihn begeisterte, ohne kühne Farbenzusammenstellungen und Bewegungen. Er gab sich nicht einmal Mühe, dem Publikum Geschichten zu erzählen, konnte also unmöglich dessen Gunst gewinnen. Denn wer sich auch vom Klassizismus zum Realismus hatte bekehren lassen, verlangte doch von diesem Genuß im Farbenprunk und geistiger Anregung, d. h. Schilderung eines Vorganges. Piloty hat in seinen Werken und denen seiner Schüler das Höchste erreicht und eine ungeheure Popularität dankte ihm dafür.

Man sagt, die Kunst solle erheben oder erfreuen. Es kommt also sehr darauf an — wen der Künstler erheben oder erfreuen will. Daß nun ein junger Maler in oben geschildertem Milieu schaffend nicht auch auf die äußerlich wirkende gut bezahlte Kunst verfiel, zeugt von einer ungeheuren Selbständigkeit und künstlerischen Gewissenhaftigkeit. Daß die Richtung der Zeit aber doch nicht gänzlich ohne Einfluß auf ihn blieb, beweist sein erstes Bild „Die Kritiker“, das auch erzählend auftritt. Eine Atelierszene, in der die Maler Haider und Hirth du Frênes geschildert sind. Es gelang ihm damit ein Meisterwerk und man kann sich über diese „Schilderung“ schon deshalb um so mehr freuen, als es in hohem Maße zeigt, daß Leibl auch der Darstellung bewegter Szenen gewachsen war. Das Bild, entstanden

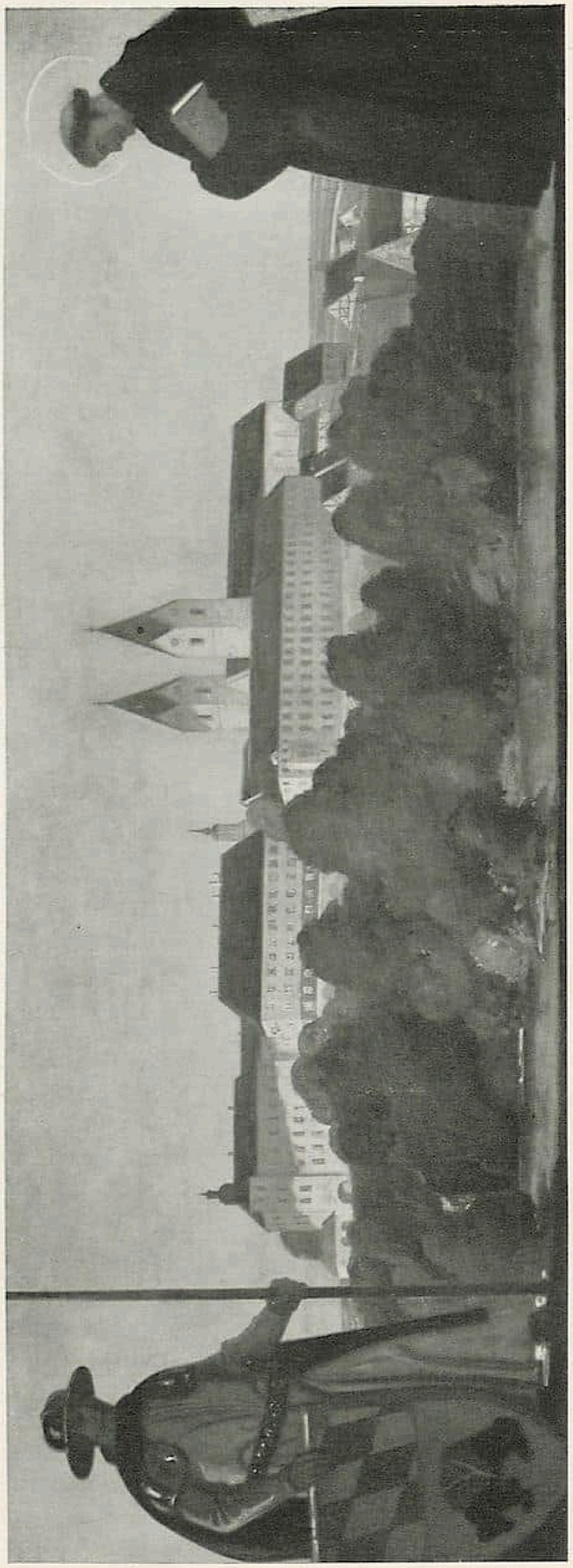
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF HENGELER — KAISER HEINRICH II.

ADOLF HENGELER — ST. KORBINIAN

Wandmalereien im Rathaus in Freising

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



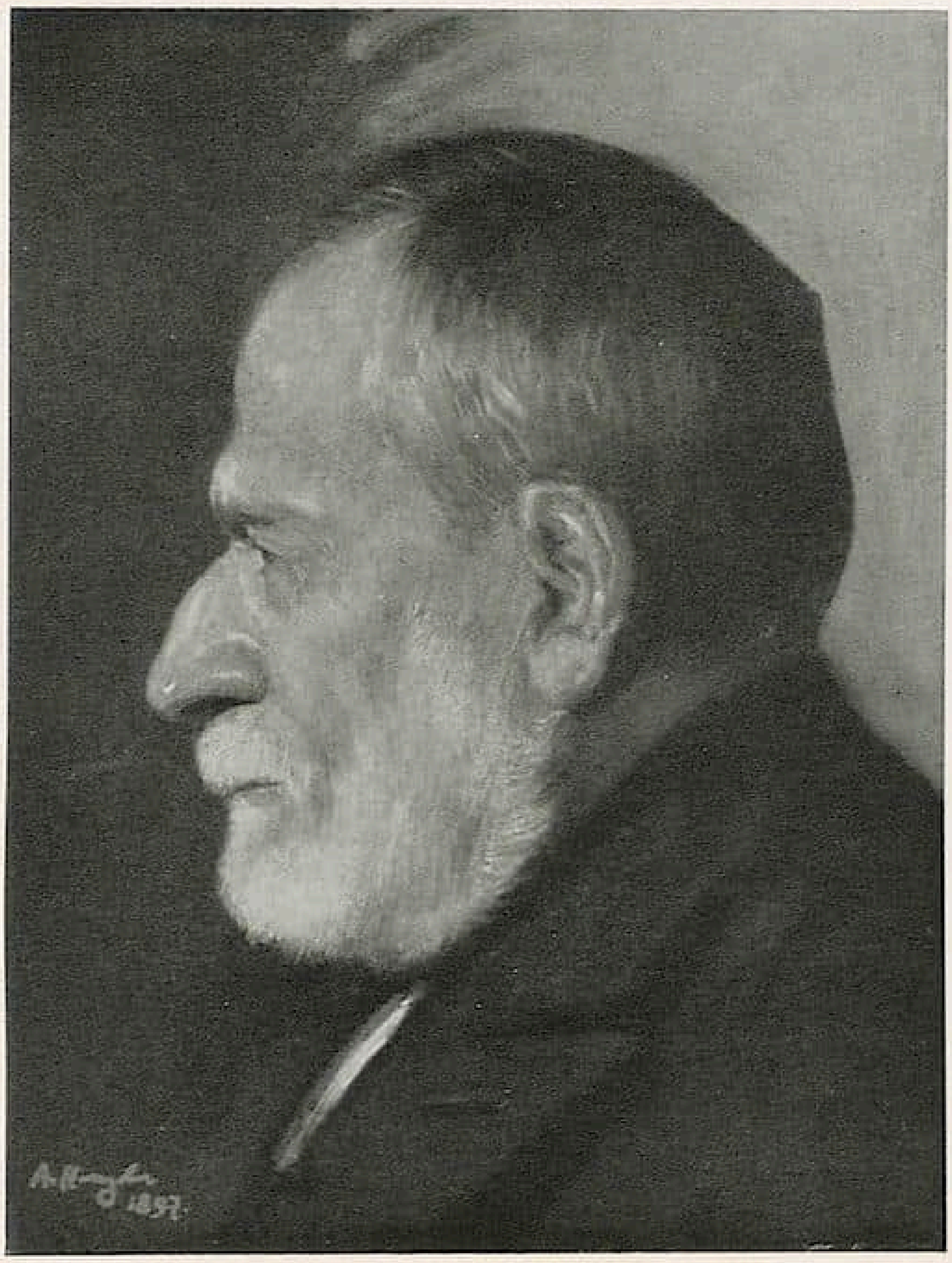
ADOLF HENGELER — DER DOMBERG IN FREISING

Wandmalerei im Rathaus in Freising

1868, war auf der Münchener Internationalen 1869 ausgestellt. Wie bekannt, wurde ihm die verdiente Medaille nicht zuteil, weil er noch Schüler der Akademie war. Ich habe die Sache deshalb noch genau in Erinnerung, weil mein Vater Mitglied der Jury war und erfuhr einmal, daß er mit Viktor Müller und Wilhelm Lindenschmit zugunsten der Auszeichnung Leibls stimmte.

Außer diesem jetzt mehr denn je bewunderten Bilde hatte Leibl schon eine beträchtliche Anzahl außerordentlicher Porträts gemalt, er war damals schon ein großer Maler und die oft gehörte Behauptung, daß er Courbet verdanke, das zu sein, was er ist, dürfte damit gründlich widerlegt sein. Im Jahre 1869 entstanden in Paris die berühmte „Cocotte“, die „Alte Pariserin“ usw. Es ist eine stattliche Reihe außerordentlicher Werke von höchster Eigenart, die der nun 25jährige Meister geschaffen hatte. Nach seiner (infolge der Kriegserklärung notwendigen) Rückkehr nach München ist es begreiflich, daß sein Einfluß auf die ernsthaft studierenden jungen Künstler ein bedeutender wurde. Die im Jahre 1870 gegründete Diez-Schule kam durch persönliche Beziehungen einzelner Schüler auch in diese Einflußsphäre. Die im Herbst 1907 von Heinemann zusammengestellte Ausstellung der Diez-Schule und ihres Meisters erbrachte hiefür den Beweis. Es wurde zwar von mehreren Seiten die Behauptung aufgestellt, daß die Ausstellung ein Beweis dafür sei, daß der Einfluß der Diez-Schule stark auf das Leiblsche Schaffen gewirkt habe. Dem widersprechen aber doch schon die einfachen Daten. Wie erwähnt, war Leibl, als die Diez-Schule ins Leben gerufen wurde, ein großer, in sich gefestigter Maler, dem talentvolle Anfänger nicht Führer sein konnten, so wenig als das Schaffen des Meisters Diez irgendwelche Fühlung zu dem Leiblschen hatte. Diez, ein selten hochbegabter Künstler, hatte seinen Weg hauptsächlich als Illustrator zurückgelegt, sich in den „Fliegenden“ und Zeichnungen zum Dreißigjährigen Krieg Schillers einen klangvollen Namen geschaffen. Geistreich und reizvoll malte er seine Szenen aus dem

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

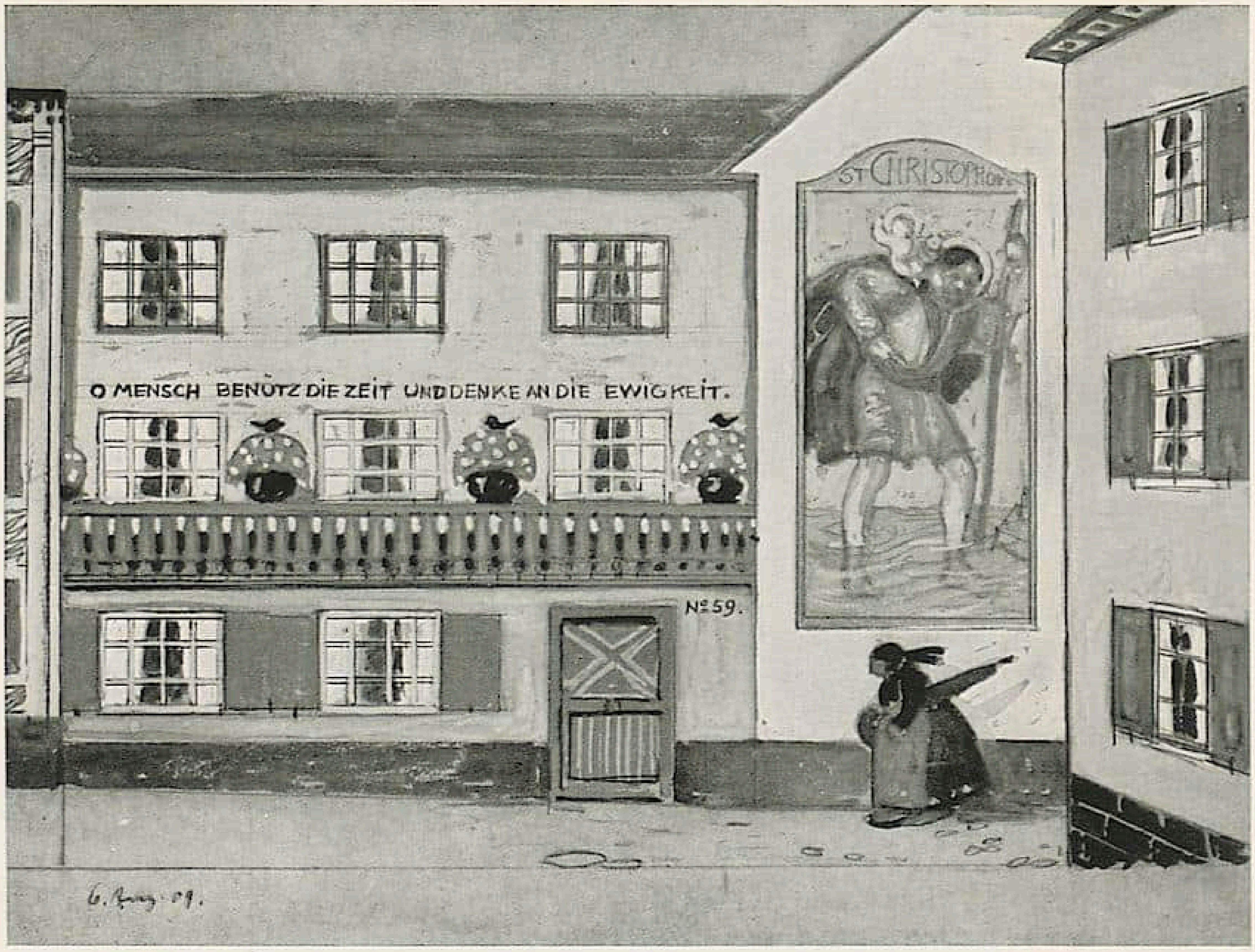


ADOLF HENGELER PORTRÄT

Dreißigjährigen Krieg und hatte die Genugtuung, Anerkennung bei Publikum, Künstlern und Kunsthändlern zu finden. Es ist eine liebenswürdige Kunst, die ihm so viel Gunst erwarb, gerade das Gegenteil dessen, was Leibl in seiner Malerei erstrebte. Aus Leibls eigenem Munde weiß ich, daß ihm die Diezsche Kunstrichtung nicht zusagte — wie hätte sie also diesen selbstsicheren, zielbewußten Künstler ablenken oder bereichern können, die Gegensätze sind in die Augen fallend. Der Lust des Diez, aus vergangenen Zeiten fesselnde Szenen, gewürzt durch malerische Kostüme, anmutige koloristische Reize und delikate Mache, einschmeichelnde Bilder zu gestalten — steht der herbe Ernst der Leiblschen Anschauung gegenüber. Ohne An- und Entlehnung an romantischen Zauber früherer Zeiten sah er alle malerische Poesie unmittelbar vor sich, immer und überall in der Natur. Er vermied es, durch gedankliche Zutaten den Blick und das Interesse von seinem „Gedicht nach der Natur" abzulenken. Nach seinem fabelhaften Erfolg mit seinen „Die Kritiker" (er hat für dieses erste Bild in Paris die Goldene Medaille bekommen) wäre es naheliegend und praktisch gewesen, im „Genre" weiterzuwirken. Aber es war ihm ernst mit der gegen mich einmal getanen Aeußerung: „Mit ihrer verfluchten Gedankenmalerei verhunzen sie uns die ganze deutsche Kunst". Er wollte nicht Gedanken, er wollte Natur malen. Dazu verwandte er seine ganze Zeit, seine Kraft, seine Liebe, seine Empfindung — da quatsche ich Dir alte Sachen vor, aber das Mißverständnis, das gelegentlich der Diez-Ausstellung zutage trat, zwingt doch, der Sache näher zu treten. Euer Vater, mein Bruder Ernst*), einer der Begabtesten, wenn nicht der Begabteste der damaligen Diezschule, benützte eine Zeit, in der ich als Rekonvaleszent nach einer Krankheit zu nichts anderem als zum Modellstehen tauglich war (auch das fiel mir herzlich schwer), mich zu malen. Er sagte bei Beginn der Sitzungen: „Das Porträt will ich in der Art wie Leibl malen." Ein Beweis, wie stark das Schaffen dieses auf die jüngere Malergeneration wirkte. Breit und flächig, gänzlich al prima,

*) Prof. Ernst Zimmermaun (1852—1901), Ehrenmitglied der Akademie d. b. K.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



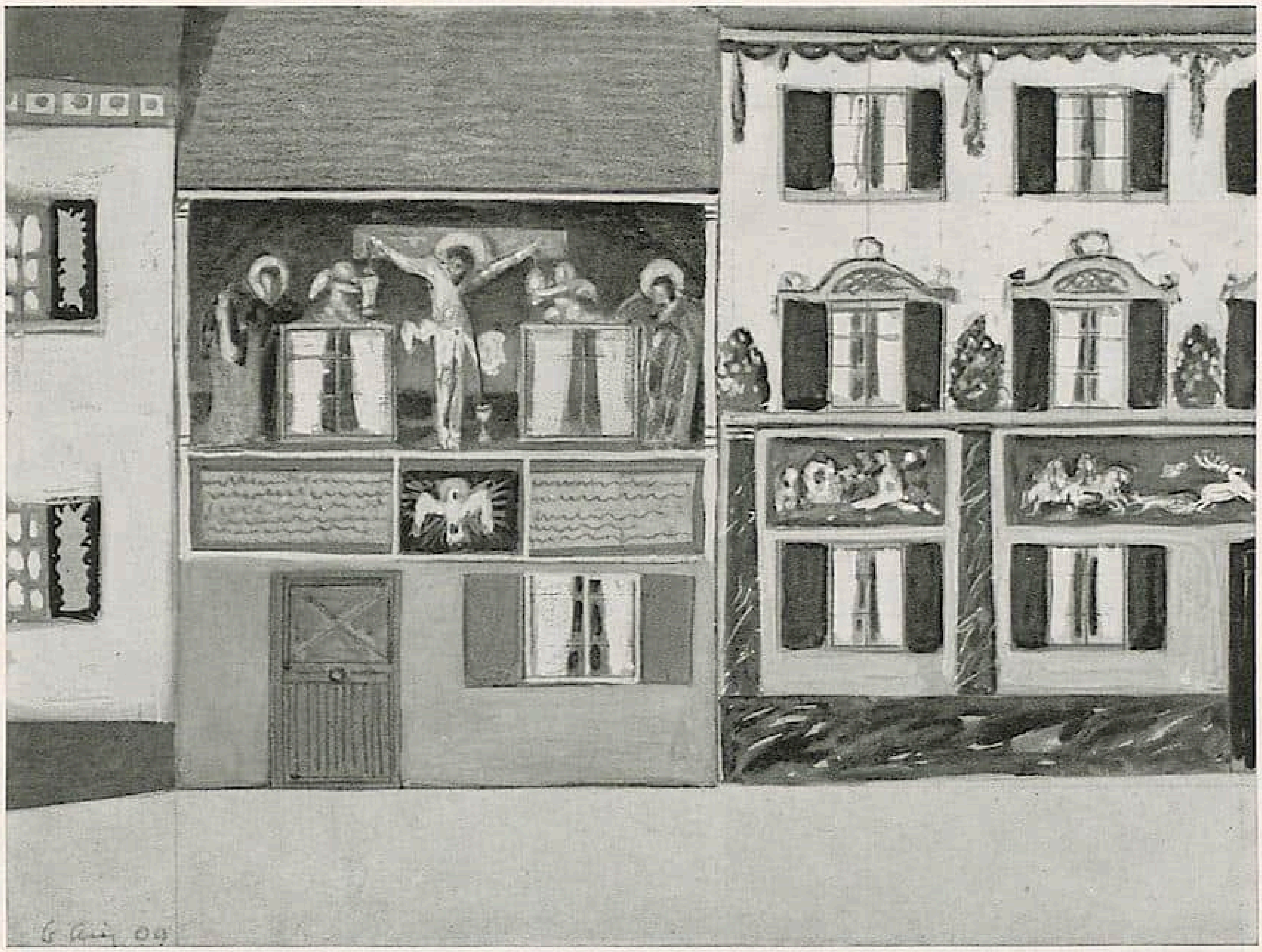
ADOLF HENGELER ENTWURF FÜR LÄNDLICHE FASSADENMALEREI

naß in naß, entstand in ganz kurzer Zeit das schöne Bild. Er beherrschte mit ungewöhnlicher Leichtigkeit die Form und hatte das feinste Gefühl für die Farbe. Seine Zeit als Studierender der Münchener Akademie, und zumal das längere Verweilen in der Diez-Schule, waren wohl Ursache, daß er der Schilderung nie ganz entsagte und auch als solcher häufig den von ihm bewunderten „Alten“ nachstrebte. Auch weiß ich, daß persönliche Anregung Lenbachs ihn veranlaßte, den Ton der alten Meister (in Lenbachs eigenem Schaffen als seligmachenden erprobt) festzuhalten. Was er in diesem Sinne an abgerundeten Bildern voll Farbenzauber geschaffen, dürfte doch an Wert von seinen absoluten Malereien übertroffen werden; so bewundern wir seine Fischstilleben als einzig in ihrer Art und von immer dauernder höchster Bedeutung.

Ein paar Jahre später, da ich von Euerem Vater gemalt wurde, war ich so glücklich, Leibl persönlich kennen zu lernen. Ich war Schüler von Lindenschmit und die hohe Wertschätzung, die Leibl vonseiten meines Vaters und Bruders genoß, wurde ihm auch von meinem Lehrer entgegengebracht. Da nun eine gewisse Verwandtschaft der Schule oder der malerischen Einflüsse zwischen Lindenschmit und Leibl bestand, war es naheliegend, daß des letzteren Kunst bei uns Lindenschmitschülern auf verständnisvolles Eingehen stieß. In der Tat war es da doch der größere Teil der Schule — trotzdem gab es auch da „Geschmackvolle“ und wurden Kämpfe voll Leidenschaft für und gegen Leibl geführt. Ich brauche nicht zu sagen, daß ich, wie Euer Vater, meine Lanzen zugunsten des Großen brach. Es wurde mir von einer regelrechten Rauferei in der Allotria erzählt, deren Ursache die Meinungsverschiedenheit über Leibls „Politisierende Bauern“ war, in der Euer Vater sich besonders temperamentvoll an seinen Gegnern betätigte.

Also ich kannte endlich Leibl persönlich und häufig hatte ich Gelegenheit, in seiner Gesellschaft zu sein. Es war dies in dem sogen. „Spital“, eine gesellige Vereinigung von Mitgliedern der Münchener Künstler-Genossenschaft. Da gerade zu jener Zeit die Gesellschaftsräume zum größten Teil von älteren Künstlern besucht waren, nannten diese selbst ihre Kneipe humoristisch „Spital“, welcher Name erst nach langen Jahren in „Gesellige Vereinigung“ umgeändert wurde. Einen längeren Aufenthalt nahm Leibl in München, nach-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF HENGELER ENTWURF FÜR LÄNDLICHE FASSADENMALEREI

dem er seine „Politisierenden Bauern“ vollendet. Da hörte ich ihn die Worte sprechen: „So, — mein Vermögen hab' ich jetzt vermalt und wenn ich verhungern muß, ich male nicht anders!“ Zu dieser pessimistischen Aeußerung veranlaßte ihn so manche schlechte Erfahrung, die er in deutschen Landen mit seinen Bildern gemacht und die tatsächliche Not, der er gegenüberstand. „Wenn ich nur jemand wüßte, der so dumm ist, sich malen zu lassen, — um hundert Mark male ich das Porträt.“ — Es muß dem seiner Kraft und seines Könnens vollbewußten Meister wohl schwer gefallen sein, zu solchen Preisen herabzusteigen, zu einer Zeit, in der jeder, der kitschen konnte und wollte, gut bezahlt war und, die das sehr geschickt konnten, horrende Preise erzielten. Leibl mußte also förmlich betteln gehen um Arbeit zu bescheidenem Taglohn. Mancher aus dem Kollegenkreise hat sich um hundert Mark malen lassen und mancher ärgert sich, die Gelegenheit nicht benützt zu haben. Das Verhungern blieb ihm auf diese Art erspart, trotzdem er nicht anders malte und trotzdem sein Bild auch in Wien, wohin er es schickte, gänzlich durchfiel. Es war wieder Paris, wo er die verdiente Anerkennung endlich fand. Nicht nur die begeisterte Wertschätzung seitens der besten französischen und belgischen Künstler, die die deutsche Abteilung überhaupt bloß besuchten, um das Leiblsche Werk zu sehen, sondern der Verkauf desselben brachte ihn auch aus seiner pekuniär peinlichen Lage. Bei seinen bescheidenen Ansprüchen konnte er sich nun wieder mit Ruhe einer großen Arbeit zuwenden und das waren die „Drei Frauen in der Kirche“. Eine originelle Angst und Sorge hatte er, daß seine Arbeiten von niemand gesehen wurden, ehe sie die von ihm gewünschte Vollendung erreicht hatten. Nachstehende Geschichte erzählte mir Freund Chr. Baer. Von Wien kam, von einer Zeitung gesandt, der Kunstschriftsteller Speidel, um seiner Zeitschrift einen Aufsatz über Leibl zu schaffen. Leibl verweigerte es, ihm irgend eine seiner Arbeiten zu zeigen und veranlaßte Speidel, mit ihm an den Chiemsee zu fahren, wo er mit ihm, die Gastfreundschaft und das Segelboot Dr. Stradals benützend, mit diesem segelte.

Im Spital also stellte sich Leibl so ziemlich jeden Abend ein, und die Zeit, in der er seinen Bekannten zugänglich war, war vor und nach dem Tarocken. Jeden, oder fast jeden Abend

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF HENGELER ZEICHNUNG AUS DEN „FLIEGENDEN BLÄTTERN“

Mit Erlaubnis von Braun & Schneider, München

spielte er Karten, und das war gut und klug von ihm. Ein Künstler, so völlig von seinem Berufe in Anspruch genommen, mußte er sein Denken für ein paar Stunden von seinem Fache ablenken, denn im Kreise seiner Kollegen führte nahezu jede Unterhaltung zur Fachsimpelei und nicht selten zu Kampf und Streit, in dem er gegen Nörgler seiner Kunst scharf und schlagfertig auftrat und mit geistvoller Ironie die Mängel und Schwächen der von den andern auf den Schild Gehobenen (an der Spitze natürlich Makart) bloßlegte. Es waren oft Kämpfe bis tief in die Nacht oder bis gegen Morgen — dazu mußte die Kehle natürlich entsprechend befeuchtet werden — und Leibl hatte einen guten Schluck — er war gut „geaicht“, wie man in München sagt. Grueber, Kräppelin und Forel hatten die Menschheit noch nicht aufgeklärt und bei einem tüchtigen Menschen schätzte man damals starke Zecherkraft als ritterliche Eigenschaft. In Leibls Gesellschaft hatte man nie das unangenehme Gefühl: „jetzt mußt du still und demütig sein — es ist ein großer Mann, neben dessen erdrückender Bedeutung du zu verstummen hast“. Ein schlichter, starker Mann, der jede ernste, ehrliche Arbeit anerkannte und ermutigte, fehlte ihm gottlob jede Pose des großen Mannes. Mir jungem Anfänger hat er die Ehre erwiesen, „Bruderschaft“ anzubieten. Bei dieser Gelegenheit erzählte er mir: „Als ich in Köln unentschieden hin und her überlegte, wohin ich zu weiterem Studium gehen solle, sah ich ein Bild deines Vaters*),

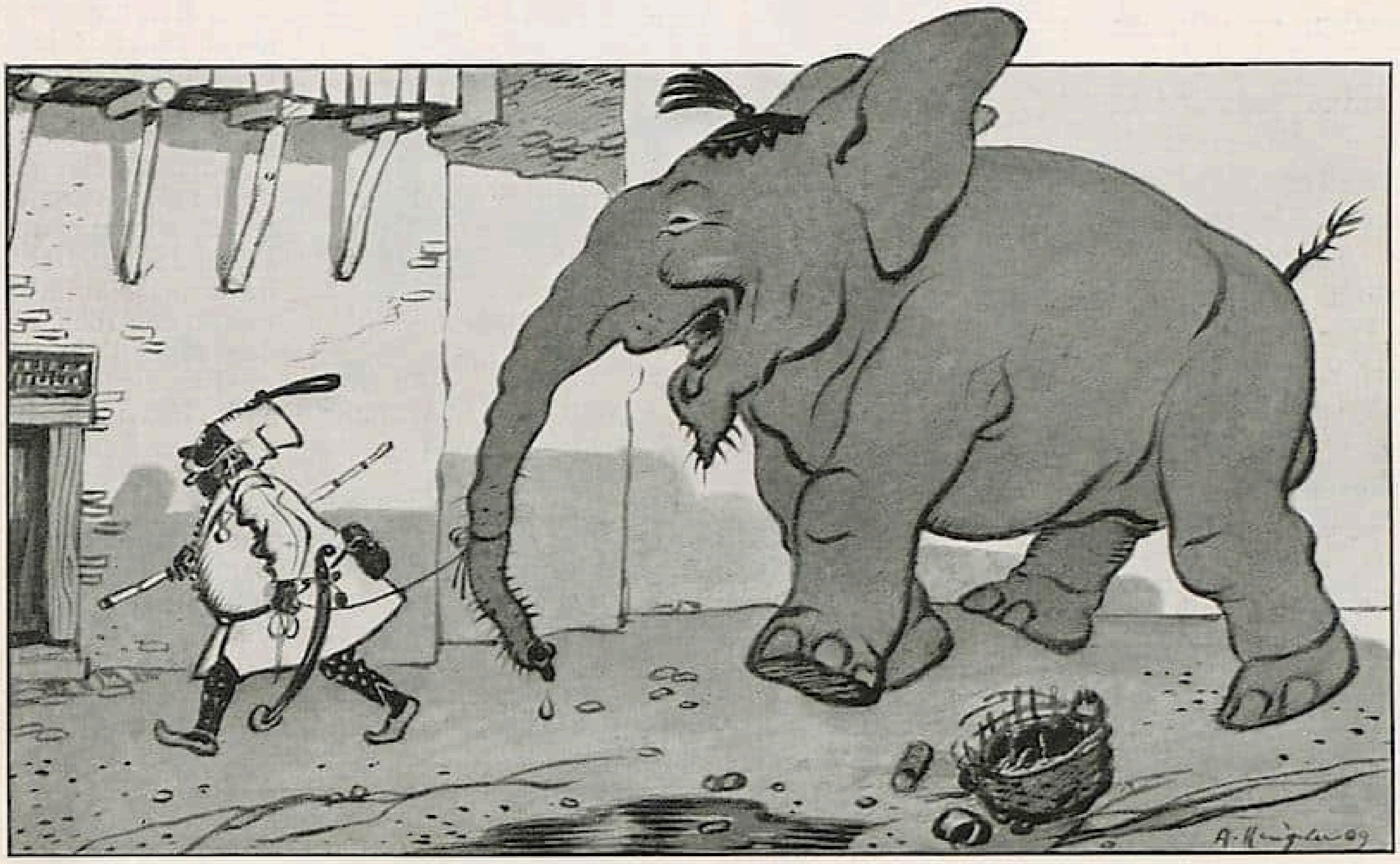
*) Reinhard Sebastian Zimmermann (1815—1893) bad. Hofmaler.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

im Wallraf-Richartz-Museum. „Das ist gesunde Kunst“, sagte ich, „und das Bild ist Ursache, daß ich nach München zog.“ Noch einigemale sprach er davon, daß „Die Schranne“ — (Bauern, die ihr Getreide in München zum Verkauf bringen) — ihn zur Uebersiedlung nach München veranlaßte. Bei solcher Gelegenheit erfuhr ich auch, daß Leibls Vater, geborener Münchner, Dom-Kapellmeister in Köln, den sogenannten „Bockwalzer“ komponiert habe. Einmal, von Köln aus wieder in seiner Heimat, hat ihn das Bockgetriebe so animiert, daß er zu der heiteren Komposition angeregt wurde, die eine so unverwüstliche Popularität errang.

Manchesmal kibitzte ich beim Kartenspiel; selbst kein aktiver Kartenspieler, brachte ich es in dieser Kunst so weit, als Zuschauer dem Spiele folgen und seine Feinheiten verstehen zu können. Leibl war auch da ein gefürchteter Gegner, aber auch als Partner mußte einer stramm beim Zeug sein, um Gnade bei ihm zu finden. Er galt als ausgezeichneter Tarocker. Eines Abends, als ich kibitzte, setzte sich ein musikalischer Kollege ans Klavier und spielte. Leibl unterbrach sein Kartenspiel und lauschte der Musik. Das eben vorgetragene Stück fesselte ihn. Lange hörte er dem Spiele zu, dann sagte er erregt: „Das ist schön — von wem ist das?“ Ich sagte ihm, daß es ein Zwischenspiel aus „Lohengrin“ von Richard Wagner sei. Nach dem Tarock brachte ich das Gespräch wieder auf Wagner. Als Leibl meine Frage, ob er „Lohengrin“ kenne, verneinte, sagte ich ihm, er solle doch einmal seine Theaterscheu überwinden und das berühmte Werk des größten Meisters seit Beethoven kennen lernen. Er erklärte sich bereit und wir vereinbarten, an einem der nächsten Tage, an dem gerade „Lohengrin“ aufgeführt wurde, uns an der Kasse zu treffen. Ich hatte ihm erklärt, daß ich Billette besorgen und wir dann auf die Galerie, das sogenannte „Juhe“ gehen werden. Dorthin könne er in seinem gewöhnlichen Anzuge kommen, außerdem bringe ich ein „Pliant“ mit, so daß er in allem Behagen sich dem Genusse der Musik hingeben könne. Tag und Stunde der Aufführung waren da. Mit zwei Freunden wartete ich an der Kasse auf Leibl — wir warteten, warteten bis die Kasse geschlossen wurde — aber Leibl war nicht gekommen! So gingen auch wir wieder und fanden den vergeblich Erwarteten natürlich im „Spital“, wo eben „gemischt“ wurde. Auf unsere vorwurfsvolle Frage, warum er denn nicht gekommen sei, erwiderte er: „Ich weiß, es war unrecht von mir, daß ich nicht kam — aber weißt du — ich kann keinen Ritter sehen!“ —

Wie schade, daß Leibls Angst vor dem geschminkten Ritter mit der Silberrüstung ihn hinderte, auch von dem Klangzauber zu genießen, der nach und nach auch die fanatischsten Gegner bestrickte und die ganze Welt allem Widerstreben zum Trotz gewann. Man sagt, der Künstler soll einseitig sein. Diese



ADOLF HENGELER — ZEICHNUNG AUS DEN „FLIEGENDEN BLÄTTERN“

Mit Erlaubnis von Braun & Schneider, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Eigenschaft, scheint mir, hat er sich gründlich erhalten. Wenn sie dazu beitrug, daß sein Werk ein so herrliches wurde, soll sie gepriesen sein! Allerdings waren die alten großen Meister zum großen Teil sehr vielseitig, ein absolut nötiges Attribut der Genialität ist Einseitigkeit demnach nicht. Leibls einziger Lebenszweck war seine Kunst. Er wollte nicht da leben, wo er sich am besten amüsieren, sondern dort, wo er am ungestörtesten arbeiten konnte. Sich müd arbeiten und sich für die Arbeit wieder zu erholen bei Jagd und Kartenspiel war alles, was er für sich beanspruchte. Ueber die gemeinsten Sorgen des Daseins war er durch seinen letzten Erfolg hinaus, so konnte er sich wieder ganz nach Lust seinem Daseinszweck ergeben und malen. Er versteckte sich nach Berbling und malte die Frauen in der Kirche. So schlicht ehrlich wie der ganze Mensch, aller Pose, allem Theatralischen abgeneigt, so schlicht ist auch seine Malerei, d. h. seine Maltechnik. Jeder Pinselstrich mußte sitzen, ein Korrigieren, Uebermalen oder Lasieren war gänzlich ausgeschlossen. Das einzige, was er sich erlaubte, war: abkratzen bis zur Leinwand. Eine nette Illustration dazu ist folgende Aeußerung. Eines Abends war davon die Rede, daß der Maler X. ein sehr schönes Bild vollendet habe. „Ich weiß nicht, ich glaube nicht recht daran," entgegnete Leibl, „ich habe den Kerl im Verdacht, daß er lasiert." Lasieren bedeutete für ihn Unehrlichkeit, und was ist in jener Zeit zusammenlasiert worden — eine malerische Betätigung, die die heutige Kunst fast gar nicht mehr kennt.

* * *

ADOLF HENGELER — ZEICHNUNG AUS DEN „FLIEGENDEN BLÄTTERN"

Mit Erlaubnis von Braun & Schneider, München

WIENER AUSSTELLUNGEN

Die Ausstellung bei *Miethke,* die „Die Neue Kunst" vorführt und eine Orientierung über die jüngsten Richtungen in Malerei und Plastik geben will, krankt wie so mancher ähnlicher Versuch daran, daß ihre Arrangeure selbst kein Verhältnis zu dem haben, was sie bringen. Wer aber etwas propagiert, woran er selbst nicht glaubt, wird stets Gefahr laufen, seine gut gemeinten Bemühungen in unerfreuliche Haltlosigkeit und Uneinheitlichkeit zerflattern zu sehen; wo die einem inneren Verständnis einer künstlerischen Richtung entstammende Sicherheit fehlt, wird notwendig die Auswahl etwas Zufälliges an sich haben und aus der grellen Fülle des Neuesten Echtes und Falsches, Richtunggebendes und Mitlaufendes unterschiedslos herausgreifen und nebeneinanderstellen. Infolgedessen wirken die turbulenten Expressionisten, denen die Ausstellung gewidmet scheint, wie eine Folie zu den paar Bildern, die als Vorläufer und Bahnbrecher doch nur eine Art Auftakt sein sollten; Manet und Renoir, Cézanne und Van Gogh erscheinen als glorreicher Abschluß, auf den völlige Décadence folgt, statt daß sie als Ursprung jener Richtungen wirken, in denen wir die künstlerische Kraft unserer Zeit gären sehen. Die Werke, die durch ihre Heranziehung als Ahnen der neuen Kunst zu solcher Apotheose gelangen, sind zwei späte Arbeiten Manets, die Bar und die Badenden und ein allerliebstes Eisläuferbild Renoirs von 1868, und von den eigentlichen Vätern des Expressionismus vier van Goghs, die die Entwicklung des Meisters knapp und gut charakterisieren und drei Cézannes, die zum Teil schon an derselben Stelle zu sehen waren. In welchen Formen die nachfolgende Generation die Ausdeutung und Ausbeutung dieser beiden großen Meister versucht, wird hier nicht klar, da Picasso, Matisse, Bracque, Derain, Herbin so wenig charakteristisch vertreten sind, daß Burty, Marchand, Lhote, Léger, Melzer, Mitläufer mäßigen Ranges, ihnen gleichberechtigt erscheinen. Mit mehr Sympathie sind Friesz, Vlaminck, van Dongen behandelt, also Maler, die hübsch tief in der Vergangenheit wurzeln. Von Parallelerscheinungen in Deutschland sind manche herausgegriffen, die bloß verkleidete Modemaler sind wie Rappaport oder Bato, oder arg verrohte Impressionisten wie Klein

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

und RICHTER; andere wieder, die ernster genommen werden wollen wie PECHSTEIN und TAPPERT, JAVLENSKY und ERBSLÖH, kommen in den vereinzelten Beispielen nicht ausreichend zur Geltung. Ich möchte mich hier bescheiden, von den Oesterreichern zu sprechen. FRIEDRICH VON KNAPITSCH ist ein wenig selbständiger Nachahmer Cézannes, GEORG KARS ein sehr witziger Zeichner, dessen künstlerisches Kapital allerdings über diese jugendliche Frische und geschickte Beobachtungsgabe vielleicht nicht hinausreicht. FILLA hat seine starke koloristische Begabung, in der ein Hang zu slavischer Süßlichkeit unverkennbar war, in die strenge Zucht des Kubismus getan; hoffentlich sind die Früchte seines Mühens erfreulicher als die gegenwärtigen Zeugnisse seines ernsten Ringens. TONI FAISTAUER zeigt in den paar älteren Zeichnungen, die hier zu sehen sind, vorderhand als Hauptnote Abhängigkeit von KOKOSCHKA, der mit dem großen weiblichen Akt, der von der großen Kunstausstellung in Dresden her bekannt ist und mit ein paar Aktzeichnungen der eigentliche Clou der Ausstellung ist. Seine Erscheinung gibt die tröstliche Sicherheit, daß man auch in dem Wirrwarr modernster Bestrebungen das Vollgültig-Echte von dem bloß Ausgeklügelten und Nachempfundenen zu unterscheiden vermag; denn von ihnen geht der unbeirrbare und weihevolle Ernst aus, der alle starke Kunst über Zeiten und Richtungsverschiedenheit hinweg eint. — Bei *Pisko* ist die Sonderausstellung eines jungen Oesterreichers LEO KATZ zu sehen. Er legt in stark persönlicher Weise den Weg vom Impressionismus zu einem großen reinen Formenstil zurück; sein Klassizismus steht trotz einer gewissen akademischen Leere, die ihn stellenweise bedroht, der Auffassung wohl nicht allzuferne, zu der die allgemeine Entwicklung der Malerei durch alle Theorien und Versuche hindurch sich durchläutern dürfte. H. T.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Mit vielen Erwartungen ging man in die Ausstellung des Lebenswerkes von LOVIS CORINTH, die *Paul Cassirer* veranstaltet, und um eine Illusion ärmer verließ man sie. Der starke Eindruck, der von einzelnen Werken des Künstlers ausgegangen war, ließ über manches weniger Geglückte hinwegsehen, die Verschiedenheit seiner künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten schien Reichtum. Jetzt, wo man alles nebeneinander sieht, die sämtlichen Säle des Secessionsgebäudes voll, übervoll von Bildern, jetzt erkennt man die Schwächen zuerst, und der Weg zu dem, was man liebt, ist versperrt durch vieles, über das man einmal hinwegsehen zu können meinte.

Gewiß ist da eine Hand, wie wenige sie haben. Aber die Hand allein tut's nicht. Kunst ist etwas, das dem Inneren des Menschen gehört, und diese Kunst kam von außen.

Können verführt. Corinth kann alles, und er kann es auf verschiedene Arten. Aber es ist in Rembrandt noch etwas anderes als die Fleckentechnik, und dieses andere ist das wichtigere. In Rubens ist noch etwas anderes als die Gewalt des Fleisches, in Fragonard nicht nur die prickelnde Sinnlichkeit, und Manets Kunst bedeutet mehr als ein zartes Blumenstilleben. Corinth sieht nur das, und er wagt sich an alles, weil er die Hand hat, die es ihm erlaubt.

Aber wie erlebnisarm sind viele dieser Leinwände! Gestellte Akte, nicht geschaute Menschen. Ein Stück Fleisch, prachtvoll gemalt, eine Farbe hineingeworfen, weil sie schön ist, nicht weil der Bildzusammenhang sie wollte.

Ein großes Bild des Gekreuzigten ist da, ein Stück Malerei wie alles andere, aber die Hände des Sterbenden krampfen sich, die Füße sind schwer verschwollen. Grünewald hat diese Formen erfunden, weil er die Qualen des Gemarteten mit ihm

ADOLF HENGELER — ZEICHNUNG AUS DEN „FLIEGENDEN BLÄTTERN"
Mit Erlaubnis von Braun & Schneider, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

litt, weil er ein Erlebnis gestaltete. Für Corinth war das Bild nicht ein Erlebnis, denn keine andere Form antwortet diesen Extremitäten, kein jäher Aufschrei ist in den Farben wie in Grünewalds Isenheimer Altar. Und die Flügelbilder stehen nochmals auf einer anderen Empfindungsskala, sind banale Modellfiguren, die Heilige mimen.

Warum nur? fragt man, wenn man von diesem Altarbilde zu dem Ansorgeporträt geht oder dem Peter Hille, Bildern, die von liebevoller Vertiefung in das Objekt Zeugnis ablegen. Warum verkannte dieser Maler seine Grenzen?

Wir alle vielleicht verkannten sie vor dieser Ausstellung. Wir glaubten an seine „Versuchung des heiligen Antonius", an sein „Urteil des Paris". Angesichts dieser Menge von Kompositionen empfindet man es, was überall fehlt, der Ernst gegenüber der Sache. Die Neigung zur Travestie in der Behandlung antiker Themen ist bezeichnend für Corinth. Er findet nicht ein inneres Verhältnis zu diesen Stoffen, und so nimmt er sie äußerlich und nur als Vorwand für Häufungen von Akten, deren jeder eine gute Studie wäre, die zusammen aber kein Bild sind.

Und Bilder erwarteten wir von Corinth. Daß er ein Könner ist, wußten wir. Wir wußten es trotz mancher Fehlgriffe im rein Geschmacklichen und trotz der Oberflächlichkeit vieler der jüngsten Stillleben. Aber gerade da enttäuscht die Ausstellung. Und noch eins vermißt man in dieser Uebersicht über ein Lebenswerk: den Faden der Entwicklung. Aeußerliches wandelt sich. Aber die Jahre des Schaffens bringen nicht zunehmende Reife und Vertiefung. Es ist ein gleichmäßiges Weiterarbeiten, das zur Einförmigkeit wird. Nicht neue Probleme werden gestellt, sondern eines nach dem anderen versucht, anstatt das eine festzuhalten und zur Reife zu bringen. So zeugte das letzte Jahr den starken „Simson", den schönen „Bildhauer" und das unglaublich banale „Paradies", mit dessen unglücklicher Komposition auch eine schöne Oberfläche nicht versöhnt.

Muß man heut hart sein gegen Corinth, so tragen die Veranstalter dieser Ausstellung die Schuld, die dem Gefeierten keinen Gefallen erwiesen, als sie ihn zu dieser Rückschau veranlaßten. Man kann fragen, wer unter den Heutigen sonst eine solche Gesamtausstellung vertrüge, doch man muß auch fragen, ob sie notwendig war.

Aber man feiert heut insgemein die Jubiläen zu früh. Man wartet nicht gerne, weil man fürchtet, die Gelegenheit sonst ganz zu verpassen. Ein Künstler kann nicht jung genug sein, um eine Biographie über sich ergehen zu lassen. Nach ein paar Jahren graphischer Arbeit erscheinen Oeuvrekataloge, die einen Anfang behandeln wie ein fertiges Werk. Jetzt wurde Max Beckmann in die Literatur eingeführt*. Sein Apostel heißt Hans Kaiser. Und Paul Cassirer, der das Buch verlegte, veranstaltet zur gleichen Zeit als Illustration eine Ausstellung von Werken Beckmanns, die auch weiter zurückgreift, schon Gezeigtes noch einmal bringt und zu einem Gesamturteil herausfordert.

Manches ist da, das zum Vergleich mit Corinth nötigt. Auch hier ist einer, der sich gewaltig übernimmt, auch hier einer, der die Grenzen seiner Begabung verkennt. Ohne Frage ist Beckmann ein feines Talent, ohne Frage sind ihm ausgezeichnete Porträts gelungen. Aber ebenso sicher ist es, daß weder seine Kreuzigungsgeschichten noch die „Auferstehung" und „Amazonenschlacht" fertige Werke sind, mit denen eine wahrhaft strenge Selbstkritik sich zufrieden geben dürfte.

Ist in Corinths Kompositionen mehr Können als Empfindung, so ist bei Beckmann umgekehrt das Können nicht stark genug, dem Tempo des Empfindungsgehaltes zu folgen, der in seinen Werken zum Ausdruck gelangen will. Man könnte darüber hinwegsehen, wären nur diese Bilder ganz auf die Ausdrucksnote eingestellt, wäre bewußt das eine um des anderen willen preisgegeben. Aber die naturalistische Formengebung zwingt zu einem Nachrechnen der Wirkungen, bei dem die Mängel der Lösungen rasch offenbar werden.

Das Beste, was Beckmann bisher gelang, sind die Gruppenporträts seiner Verwandten, das Reinste heute noch die „Unterhaltung" aus dem Jahre 1908. Die lyrische Stimmungsnote in dem Beisammensein der drei Frauen liegt seinem Temperament. Und die realistische Szene gestattet ihm eine Versenkung in den Gegenstand. Die Aktkompositionen haben nicht den Charakter des Gestellten wie Corinths akademische Bilder. Sie sind erfunden, aber sie sind nicht durchempfunden, weil das stark Dramatische nicht in dem Temperament des Künstlers begründet ist, und weil das rein materielle Können der gestellten Aufgabe nicht gewachsen ist. Der Körperzusammenhang läßt an entscheidenden Stellen aus, die rein physische Aktion versagt. Und eine Ausdrucksgeste muß stumm bleiben, wenn der Beschauer nicht von allem Anfang über ihre Richtung im klaren ist.

Beckmann ist heut erst ein Dreißiger. Man dürfte seine bisherige Leistung als Versprechung für die Zukunft nehmen, wäre nicht die Maßlosigkeit in seinem Wollen, die ohne Selbstkritik sich jeder Aufgabe gewachsen glaubt. Und der schreibende Verehrer, der dem Künstler ein Büchlein mit einem Katalog seiner Werke widmet, findet ebensowenig Maß in seiner Bewunderung. Nie hat Leibl so gemalt, heißt es einmal. In der „Unterhaltung" lassen die Komposition und die kühle Pracht der Malerei an Tintoretto denken. Beckmanns „visionäre Phantasie" wird über Van Goghs Temperament gestellt. Die Kreuzigung von 1906, die jetzt das „Drama" heißt, findet in Delacroix' „Dantebarke" ihre Analogie, und in der „Sterbeszene" desselben Jahres überwand er Edvard Munch, in dem Hans Kaiser einen rationalistischen Wissenschaftler und Literaten erblickt.

So viele Beispiele nur, um zu zeigen, wie ein Verehrer den Maßstab seines Helden verkennt. An sich könnte das belanglos sein, wäre es nicht bezeichnend auch für den Künstler, der ebenso blind ist gegen das, was sein Werk noch trennen könnte von den Werken der Meister, mit denen sein Bewunderer so achtlos um sich wirft.

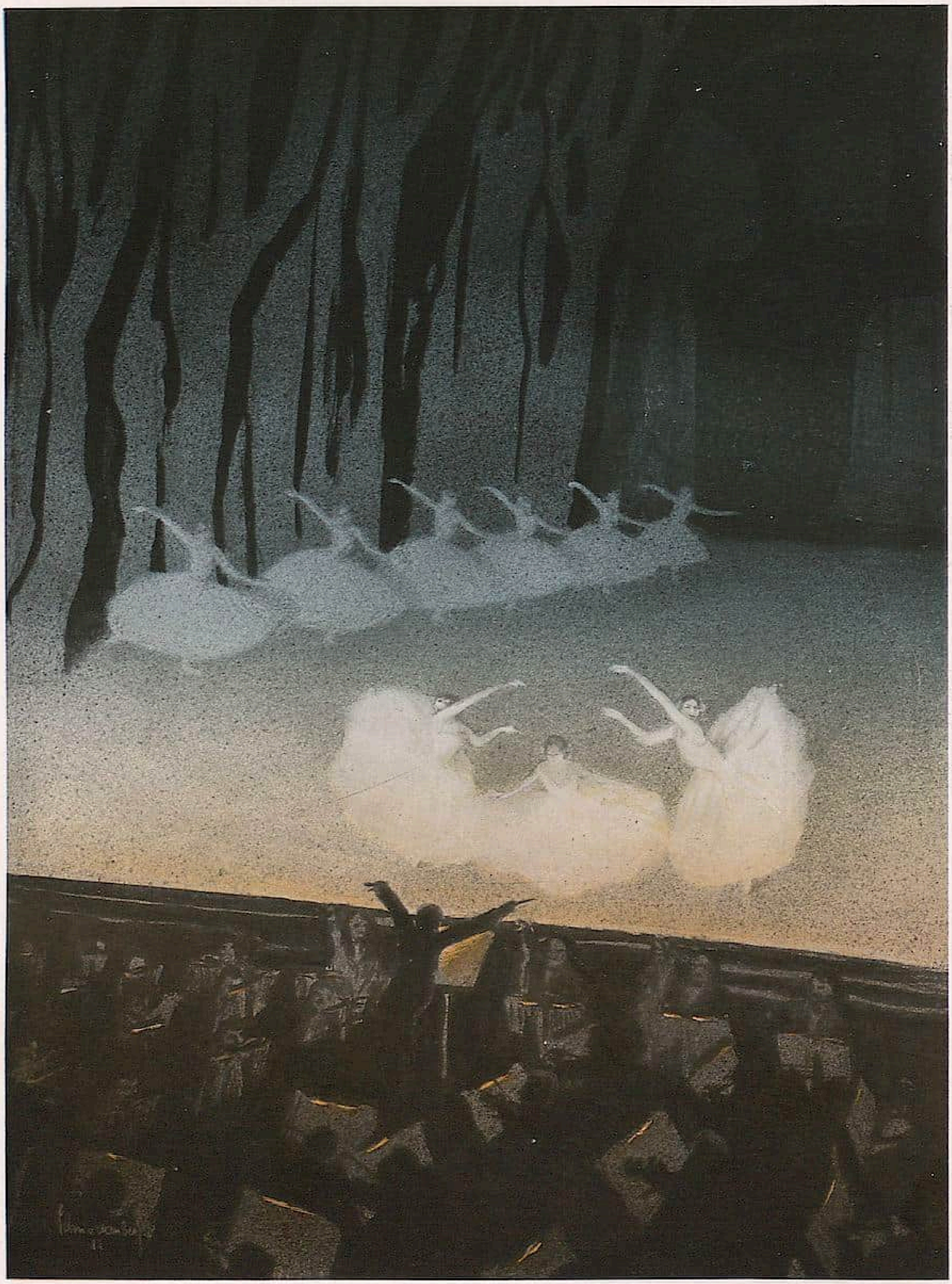
Ein Maß aber sei in den Dingen: hätte Corinth uns eine Tribuna seiner besten Werke gezeigt, so wären wir ihm williger gefolgt, als bis in alle Winkel seines Ateliers. Und man kann sich bewußt sein, daß Beckmann zu den starken Talenten unter den Jungen zählt, ohne ihn den Größten aller Zeiten gleichzusetzen. Ja, man wird um so strenger ihn beurteilen, als sein Können gerade ihn zu Leistungen verpflichtet.

Ob Walther Bondy, der vor ein paar Jahren einmal ein schönes Bild im Geiste Liebermanns gemalt hat, nun in einer modischen Pariser Schulung verflachte, ist im letzten Grunde gleichgültig, und in der Ausstellung, die Cassirer zeigt, gibt es weder zu tadeln noch zu loben. Man geht hinaus, wie man hineinging. Aber Beckmann hat etwas zu sagen, und man möchte ihm wünschen, daß er besser als sein Biograph sehen lernte, woran es ihm noch fehlt.

Glaser

*) Kaiser, Hans. Die Kunst Max Beckmanns. Mit zahlreichen Abbildungen. M 6.—. Berlin 1913, Paul Cassirer.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ausstellung der Luitpoldgruppe

WALTER SCHNACKENBERG
RUSSISCHES BALLETT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ BAER — GEBIRGSLANDSCHAFT

Ausstellung der Luitpoldgruppe

AUSSTELLUNG DER „LUITPOLDGRUPPE“ IM MÜNCHNER KUNSTVEREIN

Von G. J. Wolf

Von den größeren Münchner Künstlervereinigungen ist die „Luitpoldgruppe“ die schicksalsreichste und ihrem Personalstand nach diejenige, die dem häufigsten Wechsel der Gestalten und Erscheinungen unterworfen war. Immer wieder schälten sich neue Gruppen und Verbände aus ihr heraus: „Die Bayern“, „Der Bund“, indessen bewährte Einzelmitglieder entweder zur Genossenschaft zurückkehrten oder sich der „Secession“ zuwandten. Obwohl solchermaßen im Lauf der Jahre der Vereinigung außerordentlich viel Kraft entzogen wurde, ist sie heute nicht ein blutleeres Gebilde, denn sie wußte immer wieder Jugend und Nachwuchs an sich zu ziehen, und heute versammelt sich hier so viel junge, frische Kraft, so viel freudiges Draufgängertum, daß man sich zuweilen an die Frühjahrausstellungen der „Secession“ gemahnt fühlt. Manche von den ganz Jungen, Gärenden und Chaotischen der „Luitpoldgruppe“ werden vielleicht einmal berufen sein, im Münchner Kunstleben an vorderster Stelle zu stehen, während die Führer der Gruppe, Männer und Künstler wie Fritz Bär, Lietzmann, Exter, Brüne, Steinmetz u. a. ja heute schon ihren festen, unbestrittenen Platz an der Sonne behaupten.

Seit vielen Jahren erfolgen die Ausstellungen der „Luitpoldgruppe“ im engen Anschluß an die Ausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft allsommerlich im Glaspalast. Es ist nun durchaus begreiflich und lobenswert, daß sich die „Luitpoldgruppe“ auch einmal in „*splendid isolation*“ den Münchner Kunstfreunden vorstellt und mit allem Nachdruck dartut: wir sind

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS HEIDER SCHNEELANDSCHAFT

Ausstellung der Luitpoldgruppe

niemandes Anhängsel, wir sind uns selbst genug, wir haben Lebenskraft aus uns und in uns selbst! Da obendrein in diesem Jahre die bevorstehende „Internationale Kunstausstellung" im Glaspalast gerade für die Münchner Malerbünde eine unerfreuliche Raumbeschneidung bringen wird, ist die uns im Kunstverein gebotene Ueberschau über Einzelkräfte und Gesamtkönnen der Gruppe besonders begrüßenswert.

Ich habe schon erwähnt, daß der Eindruck im ganzen ein sehr frischer, lebendiger und junger ist. Und zwar im guten Sinn der impressionistischen Epoche: Die neuesten Kunst- und Kulturwirrsale, die von ihren Propheten „eine Malerei voll metaphysischer Erregungen" genannt werden, und von denen man sagt, daß ihr Ziel „nicht Naturbilder, sondern Erregungsäquivalente" seien, haben bei der „Luitpoldgruppe" keine Heimat. Hier herrscht noch — das freut mich! — der optische, nicht der psychische Impressionismus, und über allem steht als Herrscherin die Natur. Nicht in einer kleinlich-ängstlichen Wiedergabe, wie sie uns etwa von den Münchner Landschaftern der sechziger Jahre so rührend und unbehilflich dargeboten wurde, sondern oft in einer sehr derben und ganz originellen Handschrift, wie sie beispielsweise der temperamentvolle Alpenmaler Fritz Bär schreibt (Abb. S. 265). Bei Lietzmann, der seit Jahren seine beschauliche Höhe, wo er in sonniger Sommerrast nur arkadische Menschen in arkadischen Gefilden gesehen, wieder verließ und die krummen, mühseligen Wege der Experimentierer einschlug, hat diesmal einen märchenseligen alten Einsiedler mit Putten gebracht (Abb. S. 274), ein Bild, das in seiner Farbgebung böcklinisch ist und seiner Stimmung nach an den Humor der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HEINRICH BRÜNE STUDIENKOPF

Ausstellung der Luitpoldgruppe

Klingerschen Simplizius-Radierungen gemahnt. Landschaftliche Motive sind es zumeist, die von den Künstlern der „Luitpoldgruppe" behandelt werden. Da ist ein sehr eindrucksvolles, starkfarbiges Hochwasserbild von EISENGRÄBER (Abb. S. 275), ein mattsilbergrauer Waldesrand von ELSTER (Abb. S. 278), eine frische, kühle, eigenwillige Winterlandschaft von HANS HEIDER (Abb. S. 266), eine Dorflandschaft von merkwürdiger Herbheit, die den sonst feinmalerische Figürchen auf kleine Leinwanden setzenden BACHRACH-BARÉE zum Autor hat (Abb. S. 271). Natürlich fehlt auch das Figurenbild nicht, und hier ist es HEINRICH BRÜNE, den man vor anderen nennen muß. Brüne, der sich auch so meisterlich aufs Stillleben versteht, ist eine der größten koloristischen Begabungen, die wir unter den jüngeren Münchnern aufzuweisen haben. Er ist — das beweist auch dieses Damenbild (Abb. S. 267) — einer von den Malerischen um jeden Preis. Irgendein geheimes, mehr zu fühlendes als zu erschauendes und erkennbares geistiges Band verbindet ihn mit jener nur-malerischen Schar, die sich um Püttner und Feldbauer als ihren Häuptern gruppiert. EXTER, der es an koloristischen Effekten doch wahrlich nicht fehlen läßt, wirkt neben Brüne fast linear. Sein Bildnis eines Geistlichen (Abb. S. 268), mit scharf geschnittenem, ungemein ausdrucksvollem Profilkopf ist in der strengeren Art seiner „Ueberseer Bauern" gemalt. KNÖBEL, MOOR (Abb. S. 279 u. S. 270) und ERNST ZIMMERMANN erfreuen durch interessante, ihrer künstlerischen Wesensart nach abschattierte Porträtleistungen. Namentlich Zimmermann hat sehr große Fortschritte gemacht: vor seinem Porträt des Königs von Spanien, das wir vor wenigen Jahren sahen, hat dieses ruhige, bürgerliche Herrenbildnis die äußere Schlichtheit und die innere Ueberzeugungskraft

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

voraus. In Innenräume versetzen uns neben anderen die Arbeiten von SCHNACKENBERG, BEPPO STEINMETZ und K. HORN (Abb. geg. S. 265, ferner S. 272, 269 u. 277). Schnackenberg gibt uns auf einem außerordentlich leicht und luftig behandelten Bild den Eindruck wieder, den ihm das Auftreten des grotesken, malerischen „Russischen Balletts" vermittelte, Steinmetz hält mit virtuosem Pinsel auf einem fein komponierten Bild eine Herbststunde mit ihrer wehmütigen Stimmung fest, ohne daß er dabei ins Sentimentale und Anekdotische verfiel, Horn hat eine der beliebten Auskleideszenen, die eine Verbindung von Figurenbild und Stilleben darstellen, mit viel Glück auf eine kleine, pikante Tafel gesetzt. ROTTMANNER, E. OSSWALD, PAMPEL, MARXER und EHRENBERG (um wieder nur einige zu nennen) führen uns ins Freie. Rottmanner hat in einer entfernt an Leo Putz gemahnenden Art ein graziöses, verliebtes Biedermeierpaar unter dem Baumschatten eines sonnlich begrünten Seeufers sich lagern lassen und ist all den feinen farbigen und luministischen Möglichkeiten dieses Themas mit großer Liebe nachgegangen (Abb. S. 273). Pampel zeigt das bunte Sommerbild einer dörflichen Prozession (Abb. S. 271), eine Arbeit, die nicht des leise ironischen Einschlags im Motivlichen entbehrt; E. Oßwald hat sich an das lustige Gekribbel eines holländischen Marktes gemacht und ihn mit all seinen heiteren malerischen und thematischen Momenten zum Bild gestaltet; von Marxer stammt ein leicht französisierendes Bildchen mit bunten Menschen und bunten Zelten (Abb. S. 278); von Ehrenberg ein Tierstück von sehr luftiger, heiterer Wirkung (Abb. S. 270).

Als Bildhauer des Kreises treten besonders AUGUST HEER mit polychromen Büsten von erschreckendem Naturalismus und die liebenswürdige Tierplastikerin WERA VON BARTELS hervor, während in der gut beschickten graphischen Abteilung, namentlich die Rötelzeichnung PETUELS, ganz meisterhaft hingestrichene weibliche Akte (Abb. S. 276), sehenswert erscheinen.

JULIUS EXTER — BILDNIS EINES GEISTLICHEN
Ausstellung der Luitpoldgruppe

GEDANKEN ÜBER KUNST

„Der Maler, der immer dasselbe Bild malt, gefällt dem Publikum darum, weil es ihn leicht erkennt und sich deshalb für einen Kenner hält."

*

„Die Bestellung eines Bildes ist fast schon eine Vergiftung für den Künstler, weil sie seiner Initiative Eintrag tut."

*

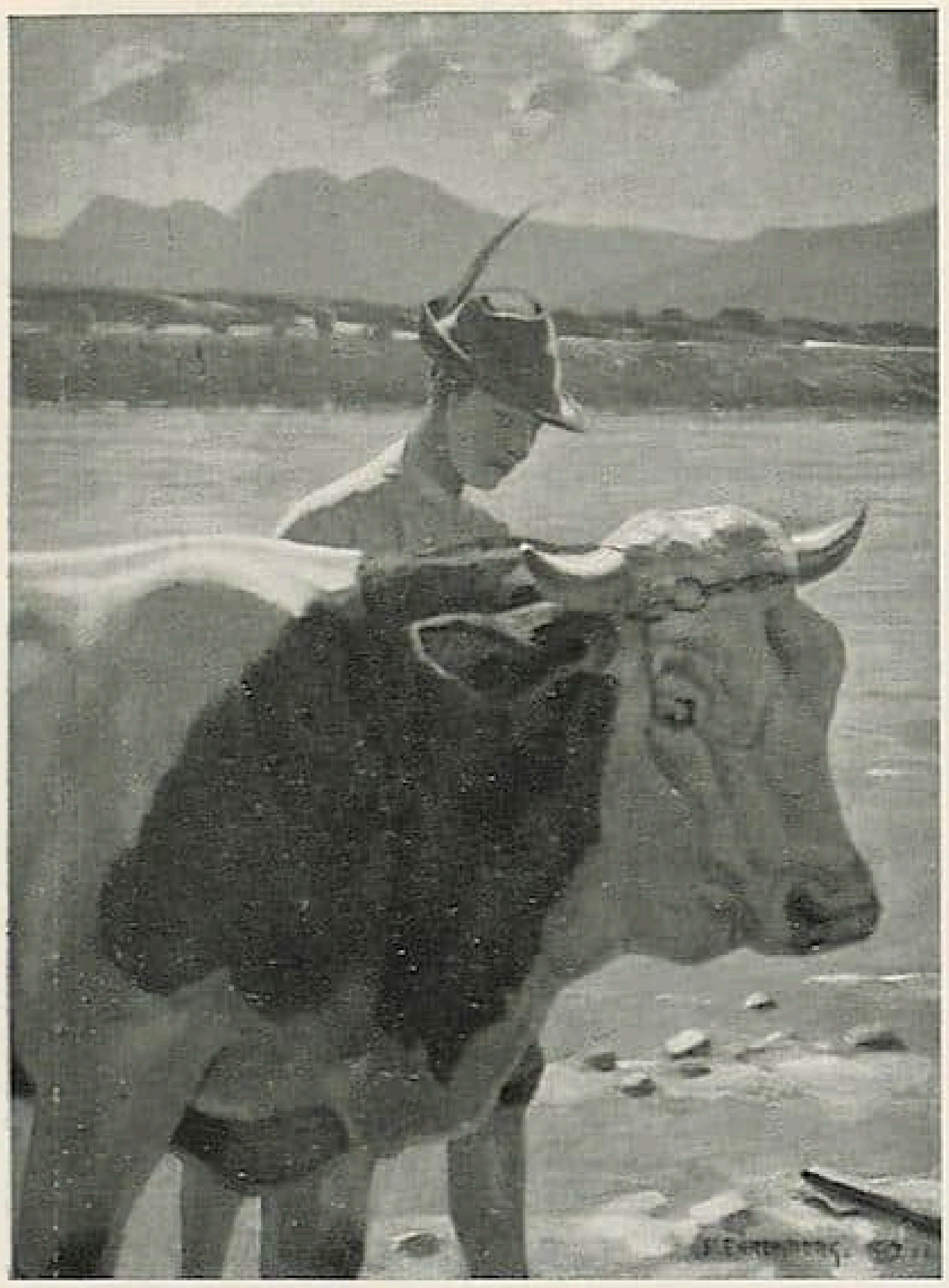
„Man weint beim Lesen eines Buches oder wenn man ein Musikstück anhört; man weint niemals vor einem Bilde, vor einer Skulptur." — *Alfred Stevens*

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

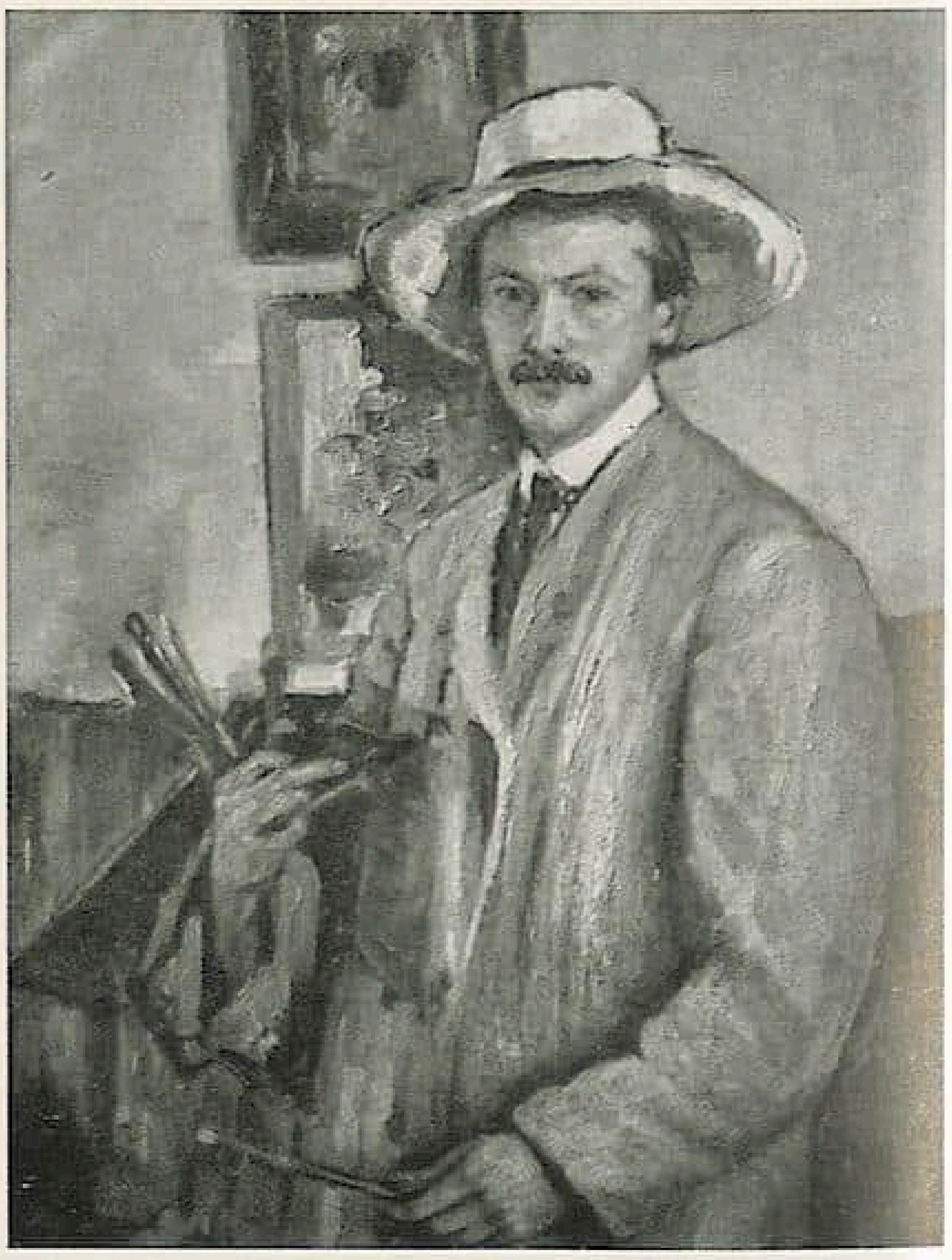
Ausstellung der Luitpoldgruppe

BEPPO STEINMETZ
HERBST

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PAUL EHRENBERG SONNIGER TAG



HENRIK MOOR SELBSTBILDNIS

Ausstellung der Luitpoldgruppe

KULTURGESCHICHTLICHE GRUNDLAGEN DER DEUTSCHEN MALEREI

VON ETWA 1780 BIS ETWA 1840 (ODER VON CARSTENS BIS MENZEL)

Von Berthold Haendcke

IV*)

Ich erwähnte bereits, daß die Literatur sich schon frühe im 18. Jahrhundert die Vorwürfe aus der deutschen Sage entlehnt hat. Goethes Götz von Berlichingen machte nun für die Ritterromane die Bahn frei, und das historische Drama bemächtigte sich ständig mehr der großen Taten unserer Vorfahren. Im Jahre 1767 hatte bereits Peter Sturz Karl den Großen, Otto III., Heinrich IV., Konradin als Stoffe empfohlen, während Herder nur für sich selbst niederschrieb, man solle neben der deutschen Kaiserhistorie auch die einzelnen Landesgeschichten für das Drama benutzen. Die Geschichte sei der „große Zufluchtsort des tragischen Genre". Bald trugen derartige Anschauungen reiche Früchte, so daß bereits 1783 Westenrieder aus München schreiben konnte, die Stücke vaterländisch-historischen Inhalts scheinen bei uns beinahe Mode zu werden. Das Mittelalter war der modernen Zeit wiedergewonnen. Ob der Dichter des „Wilhelm Tell" aus ihm das stolze Wort genommen, das er nach dem Friedensschlusse von Amiens geschrieben, „Die Sprache ist der Spiegel einer Nation, wenn wir in diesen Spiegel schauen, so kommt uns ein großes, treffliches Bild von uns selbst daraus entgegen. Unsere Sprache wird die Welt beherrschen." —

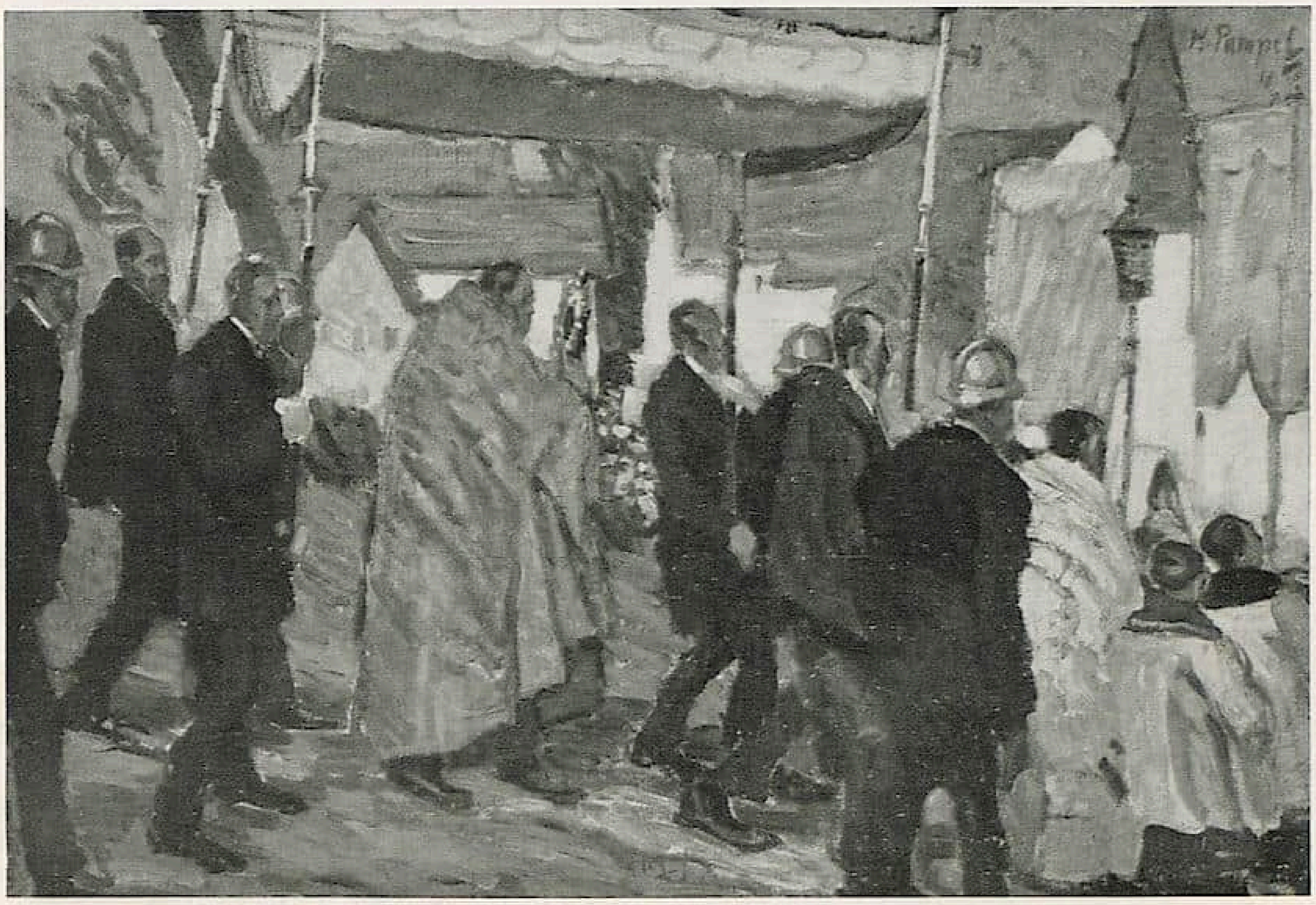
Auf das Wiedererstehen des deutschen Märchens sei auch nur hingedeutet. Tiecks Wort: „Mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält, Wundervolle Märchenwelt, Steig auf in der alten Pracht", findet erst spät die begnadeten Maler. Unausgesetzt wuchs aber in der Seele der alten Germania dies vaterländisch-deutsche Gefühl. Für das Volkslied waren Görres, Achim v. Arnim durch das reiche Geschenk der Liedersammlung „Des Knaben Wunderhorn" (1806/8) tätig, und 1812 gab Wilhelm Grimm dem deutschen Volke seine alten Märchen zurück. Die Aufnahme

*) Fortsetzung von S. 202

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EMANUEL BACHRACH-BARÉE — ODERSTÄDTCHEN

Ausstellung der Luitpoldgruppe



HEINRICH PAMPEL — PROZESSION

Ausstellung der Luitpoldgruppe

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALTER SCHNACKENBERG RÜCKENAKT
Ausstellung der Luitpoldgruppe

seiner „Kinder und Hausmärchen" beweisen, wie nichts anderes, die tiefe Freude in Deutschlands Gauen an dem neu gewonnenen deutschen Sinn, der die fremden Schwarmgeister immer energischer vertreiben sollte.

Nach schwerem Sturz gewann das deutsche Volk sich selbst. Das Deutsche Reich hatte aufgehört zu bestehen, die deutsche Nation war erstanden! Achim von Arnim sang (1809): „Grüner Wald im deutschen Lande, Könnte ich dich wiedersehen, Wiederfühlen dein kühles Wehen ohne Schande, Deutsches Blut zerreiß die Bande, Deutsche Berge stehen feste, Und der Adler entsteigt dem Neste, Ohne Schande." Heinrich von Kleists „Prinz Friedrich von Homburg" (1809) bereitete den Kündern der „geschichtlichen" Taten der *Gegenwart,* des Siegens und Sterbens der Befreiungskriege die Bahn. Damit begrüßen wir die vom Herzblute seiner lebenden Stunde erfüllten Gesänge eines Körners mit „Lützows wilde verwegene Jagd".

Noch breiter, machtvoller als die Darstellung der profanen Geschichte entfaltete sich die Schilderung der Bibel, der religiösen Legende. Schon bei der Besprechung der Beziehungen zur landschaftlichen Natur wies ich auf die so

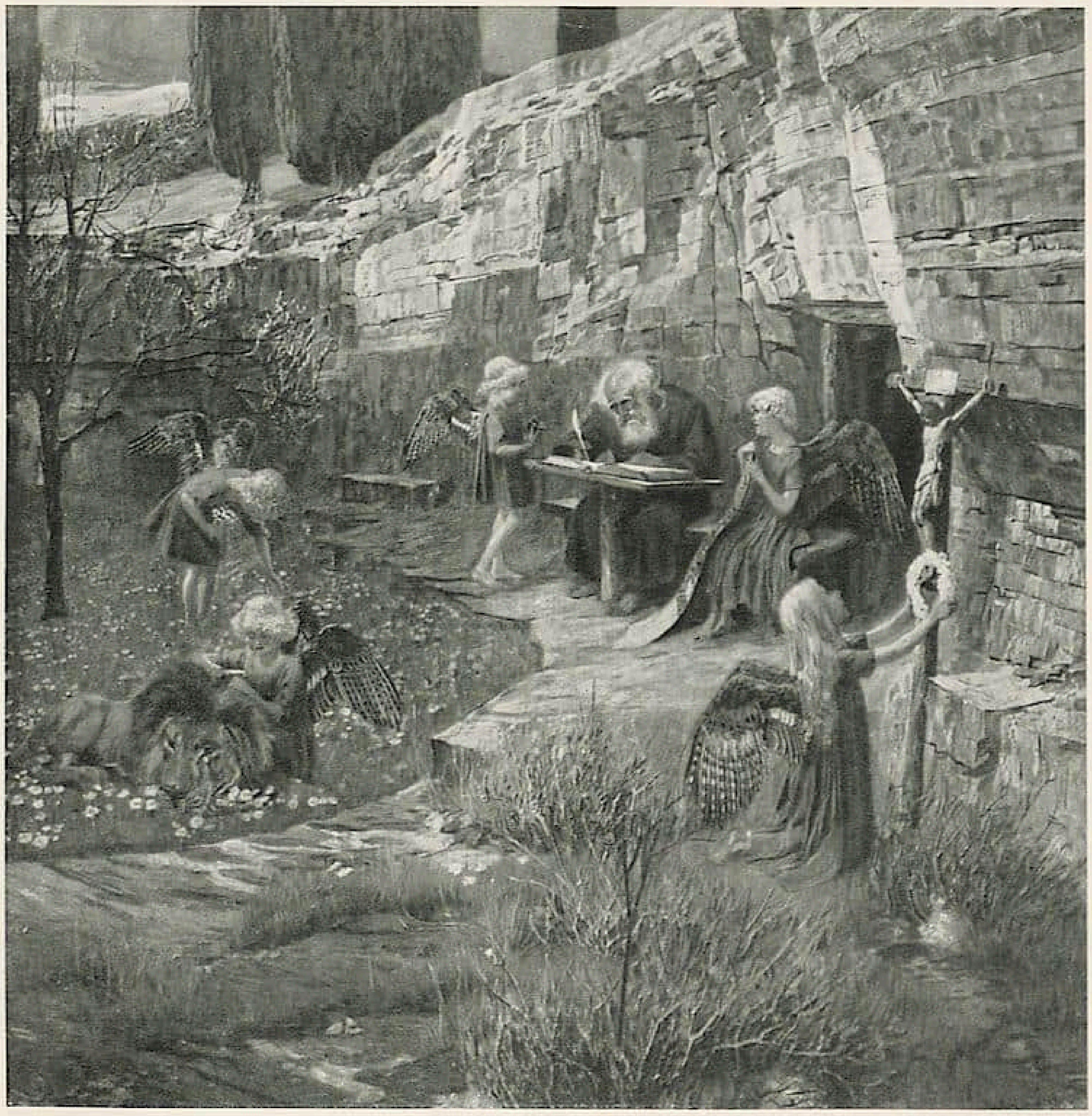
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED ROTTMANNER SOMMER

Ausstellung der Luitpoldgruppe

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

lebhafte religiöse Empfindung hin, die überall durchbrach. Die gewaltigste Aeußerung, zugleich ein Abschluß der Bewegung im 17. Jahrhundert, finden wir, wie bemerkt, im 18. Jahrhundert in Klopstocks „Messias". Weit bedeutsamer für die Folgezeit wurde aber Lessings Auftreten. Seine Meinung, „daß man keinen Menschen in der Erkenntnis der Wahrheit nach seinem eigenen Gutdünken fortzugehen hindern muß", wurde befreiend für seine ganze Zeit. Haman, für den die Bibel, der christliche lebendige Glaube seit seinem Aufenthalt in London der Angelpunkt seines Wesens geworden war, greift die kühle, verstandesmäßige Aufklärung lebhaft an. Sein vornehmster Helfer im Streite wird bald Herder, der durch eine freie und vertiefte Bildung des Herzens und des Geistes die Liebe zur Religion veredeln, stärken will. Er stellt das Humanitätsideal in seinen „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" (1784) auf. Und 1799 schreibt Schleiermacher seine Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern. Er wendet sich gegen die kalte, verstandesmäßige Aufklärung. Religion soll ahnendes Anschauen des Universums, des Unendlichen im Endlichen sein. Unsterblichkeit heißt nichts anderes als mitten in der Endlichkeit eins werden mit dem Unendlichen und ewig sein in jedem Augenblick. Schleiermacher ließ die Religion als persönliches Erlebnis unabhängig von der Wissenschaft werden. Er verlangte auch hier das Recht des Individuums. Schlegel zählte damals schon zu dem Kreise dieser Romantiker. Nicolai, der 1811 gestorbene Freund Lessings wurde verlacht wegen seiner Furcht vor den Jesuiten und vor dem Kryptokatholizismus — und Schlegel schreibt 1798 im Athenaeum: „Daß Sie sich nur nicht zu eifrig dem Dienst der Antike widmen und mir ja den katholischen Glauben in Ehren halten. Als Maler haben Sie mehr Ursache, damit zufrieden zu sein, wie mit der griechischen Mythologie."



HANS LIETZMANN — DER HEILIGE HIERONYMUS

Ausstellung der Luitpoldgruppe

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FELIX EISENGRÄBER — STÜRMISCHER HERBSTTAG
Ausstellung der Luitpoldgruppe

Es kommt die Zeit der kunstliebenden Klosterbrüder, der Overbeck und Cornelius herauf!

Auch innerhalb der Kirche verlangte das religiöse Gefühl Geltung. Es fand in der protestantischen Kirche, vor allem in der Herrenhuter Gemeinde, einen weithin hallenden Wiederklang. Hier war schon seit Beginn der Gründung dieser Sekte auf die Herzens- und Gemütsbildung als auf das Notwendige im Christentum hingewiesen, und der Sektenunterschied aufgehoben. Die alten und neuen Unionsbestrebungen in Deutschland fungierten als Helfer. Die Romantik fand hier überall Berührungspunkte.

Der Katholizismus wurde ebenfalls von der Zeitströmung getroffen. Durch Josephs II. Bestrebungen, die deutsche Kirche zur administrativen Selbständigkeit zu führen, die bis zu den einschneidenden Beschlüssen der Emser Punktation vom 25. August 1786 geführt, hatten jedenfalls die Folge, daß überall neues Leben pulste. Einzelne Bischöfe erließen Hirtenbriefe gegen den äußerlichen Glauben der Katholiken. Auch die Forschung begann die Flügel wieder zu regen (namentlich nach der Säkularisation der geistlichen Fürstentümer), um Aberglauben wie kirchliche Mißbräuche zu beseitigen. Dies allenthalben eifrige religiöse Leben in vielen katholischen Ländern sog begierig Nahrung aus der so erfolgreich betriebenen Durchforschung des Mittelalters. Strahlte doch von hierher die Glanzzeit der katholischen Kirche in die Gegenwart hinüber. Die bilderfrohe Phantasie dieser Zeiten unterstützte jede Neigung zu solcher Wiedererweckung im Geiste. Die Malerei wurde ganz unmittelbar davon betroffen. Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1797) und Tiecks „Phantasien über die Kunst" legen beredtes Zeugnis ab. „Wunderliche, fremde, unbekannte Lichter scheinen aus ihm heraus, und er läßt die zauberischen Strahlen durch die Kristalle der Kunst den übrigen Menschen entgegenspielen. Nun vollendet sich sein Werk, und dem es offenbart ist, liegt ein weites Land, eine unabsehbare Aussicht da, mit allem Menschenleben, mit himmlischem Glanz überleuchtet, und heimlich sind Blumen hineingewachsen, von denen der Künstler selber nichts weiß, die Gottes Finger hineinwirkte und die uns mit ätherischem Zauber anduften und uns still den Künstler als Liebling Gottes verkündigen." Die besondere Begabung unseres Volkes für hohe Ideen, und deren künstlerische Bewältigung findet hier Aussprache.

Die Ausübung der Kunst galt als Gottesdienst. Es wurde auch ganz offen ausgesprochen, daß nur der Maler wahre (d.h. kirchliche) Kunst

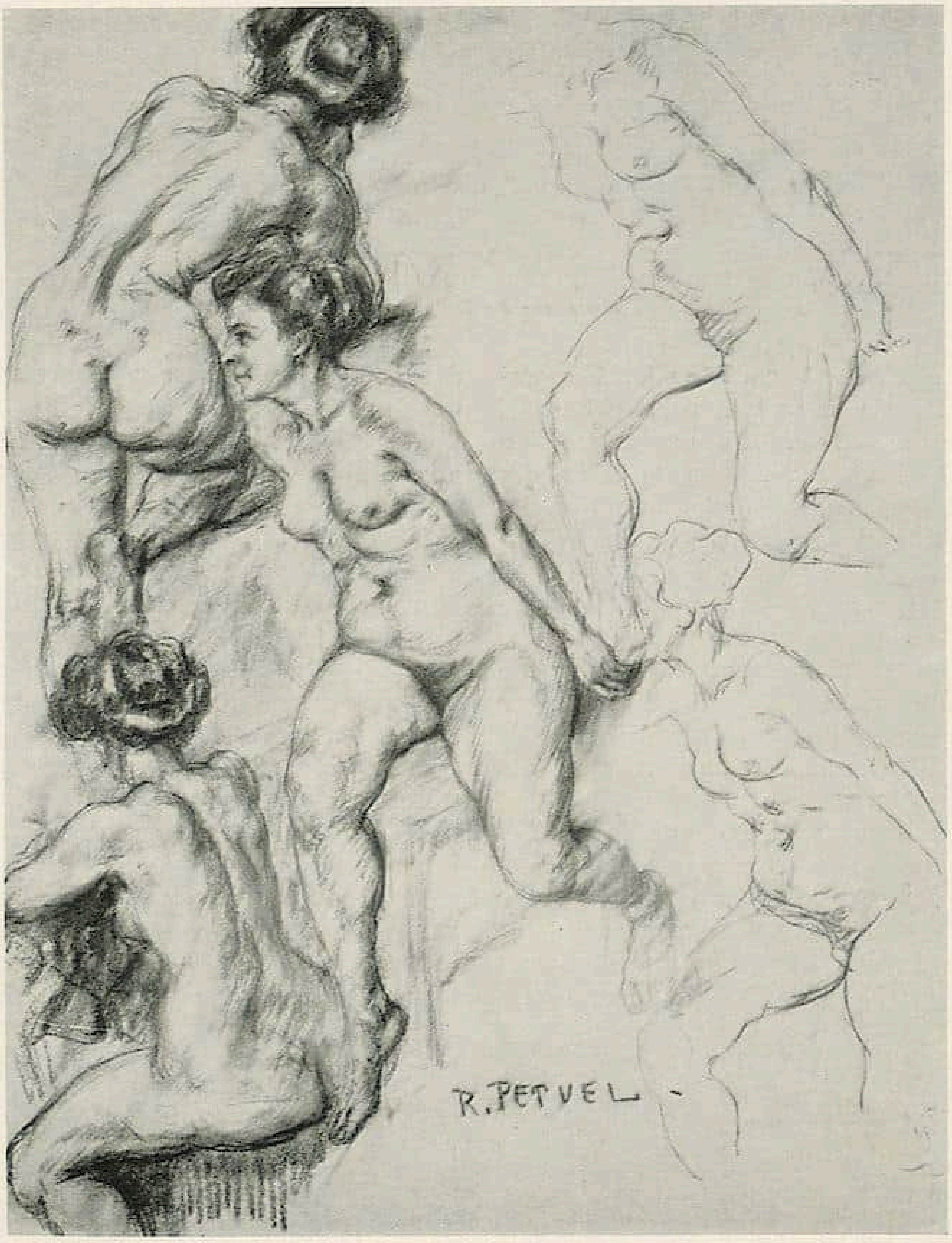
SMB Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin

ausüben könne, der Katholik sei, weil einzig er die Vorbilder aus den altdeutschen und altitalienischen Schulen im Herzen verstehen und begreifen könne.

Das Mittelalter sprach also jetzt ein immermehr die Antike zurückweisendes, bestimmendes Wort; zum Teil nach dem Gesetz der Formermüdung. Es rief nicht nur die Maler, sondern auch die Architekten in seinen Bann. Selbst ein so begeisterter Verehrer der Antike wie Schinkel hat sich in Entwürfen gotischer Bauten versucht.

Einen äußeren Anlaß dafür, daß die deutschen Malereien des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts für die jüngeren Künstler vorbildlich wurden, lag zu einem Teil in der Aufhebung der Klöster, die namentlich überall dort erfolgten, wo Josephs II. Ideen Anklang gefunden hatten. Einen Hauptgrund haben wir aber darin zu erkennen, daß die, wie wir gesehen haben, auf allen Gebieten des geistigen Lebens stark gefühlsmäßige „revolutionäre" Tendenz auch die bildenden Künstler, allen vorweg die Maler, ergriffen hatte. Man sollte und wollte auch hier neue Bahnen einschlagen. Carstens hat uns dies schon gelehrt. J. A. Kochs Spottreden, Schillers „Räuber" wurden der Jugend Leiter im Kampfe gegen die altehrwürdigen Regeln der Akademien.

Die antikisierenden Neigungen mußten als nicht aus dem innersten Sehnen des deutschen Volkes geboren, abebben, die vaterländischen, zunächst die deutsch-mittelalterlichen immer machtvoller und bezwingender ihre breiten,



RUDOLF PETUEL — AKTE (RÖTELZEICHNUNG)

Ausstellung der Luitpoldgruppe

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

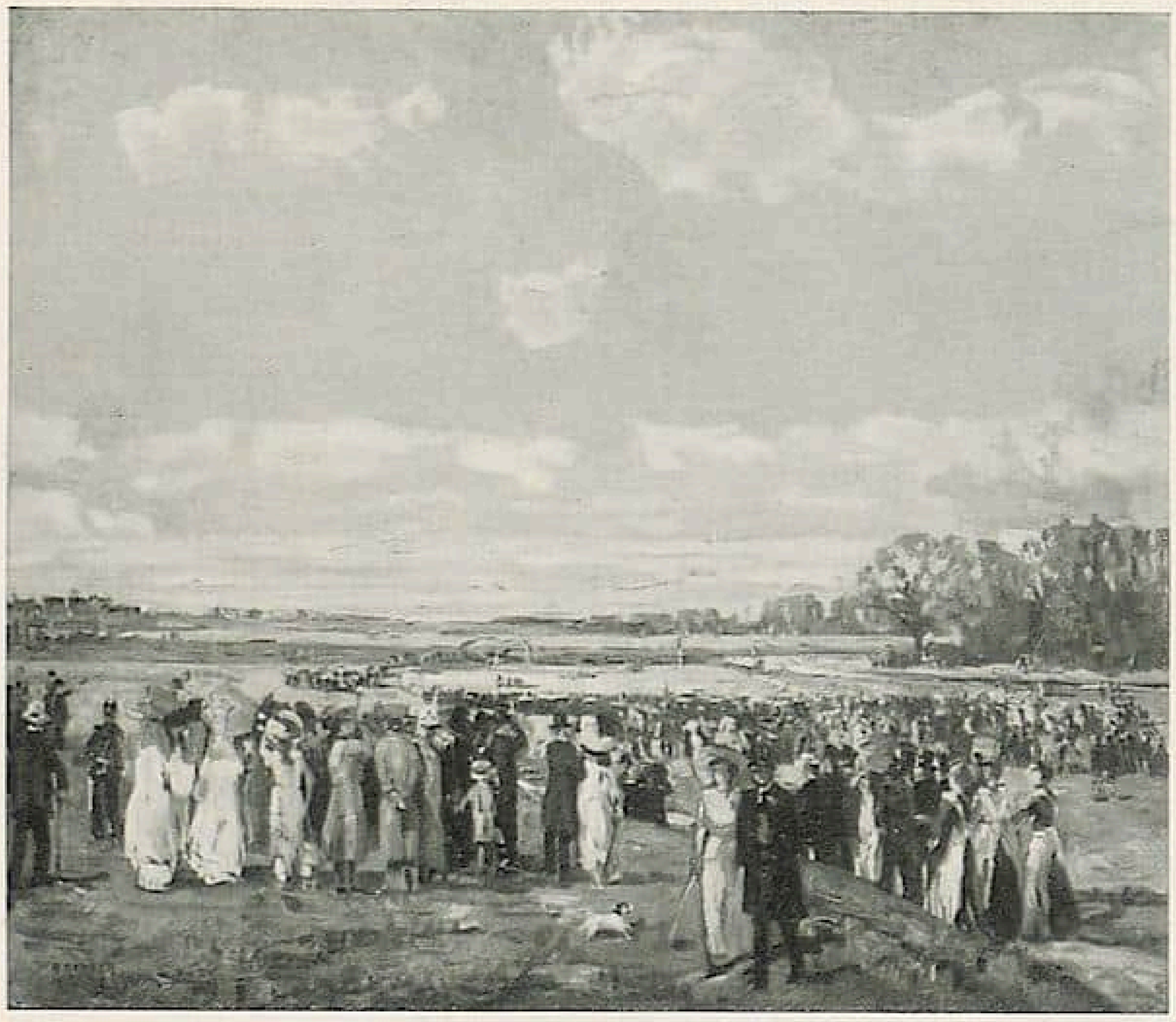
CARL HORN — BEIM AUSKLEIDEN

Ausstellung der Luitpoldgruppe

hohen Wogen heranfluten lassen. Damit ist der Charakter der religiösen wie der profanen Historienmalerei gekennzeichnet. Cornelius, Overbeck und ihre Gefolgschaft, als Maler der religiösen Erzählungen, Schnorr von Carolsfeld, Moritz von Schwind, dann Wilhelm Kaulbach als Schilderer der politischen Vergangenheit Deutschlands mußten von ungeteilter Anteilnahme ihres Volkes getragen werden und wurden es auch in sehr hohem Maße. Sie ließen sich zudem von einem durchaus richtigen künstlerischen Gefühl leiten, wenn sie nicht Tafelbilder, sondern Wandbilder zu malen verlangten; denn in diesem Falle kam die großzügige Technik der reflektierend-gefühlsmäßigen Gestaltungskraft und Absicht hilfreich, zweckentsprechend entgegen. Es mußte ferner in jeder Hinsicht damals als notwendig erscheinen, die Linie zu bevorzugen, weil sie die nachschaffende Phantasie der Beschauer anregt, und weil sie eine bestimmte, in gewissem Hinblick abstrakte Formbildung, um die man sich bemühte, unterstützt. Nicht minder befanden sich die Künstler in innigem Einvernehmen mit der Geistesrichtung ihrer Zeit, wenn sie in diesem Falle auf die Farbe, ja auch auf die modellmäßige Einzelbildung geringeren Wert legten. Sie *mußten* einer malerischen Darstellung der *Idee* zustreben, wollten sie dem Worte eines Schiller gerecht werden, daß, wer den Besten seiner Zeit genügt, für alle Zeiten gelebt hat. Ich habe darzulegen versucht, wie die gefühlsmäßigen und wie die philosophischen religiösen Tendenzen eben dieser aufbauenden Jahrzehnte bis und um 1800 eine dergestaltete Malerei forderten. Wenn Cornelius sowohl in seinen großen christlich-religiösen Zyklen, wie in den aus Homers Dichtungen genommenen Deckenbildern in der Alten Pinakothek in München ständig wachsend weltumspannende Gedanken mit den konkreten Vorwürfen zu verbinden, zu malen unternahm, so tat er den Besten *seiner* Zeit Genüge. Er gab einem besonderen Müssen seiner Epoche überzeugenden, gültigen künstlerischen Ausdruck. Die Stunde drängte von der kühlen Aufklärung ab, und einer warm empfindenden bilderreichen Phantasie zu. Die Schwäche einer fremden formalen Anschauung unterlegen zu haben, wiegt bei unserer Fragestellung gering.

Der Oppositionsgeist, der gleichzeitig in der von Cornelius und seinen Genossen betonten „glühenden und strengen Dürerischen Art" der Zeichnung mit der laulich-liederlichen Nachlässigkeit auf den Akademien erbittert stritt, stand mit der auf allen Gebieten der Geistestätigkeit zutage tretenden vorwärts drängenden Richtung in engster Verbindung. Cornelius war sich auch durchaus bewußt, daß er sich als Künstler Eins mit seinen deutschen Landsleuten fühlen durfte und wollte. Aus Orvieto (und Rom) schreibt er im Jahre 1813: „Ich habe ein kleines Werk zu Romeo und Julia von Shakespeare in Arbeit, welches ich

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALFRED MARXER — FESTWIESE

Ausstellung der Luitpoldgruppe

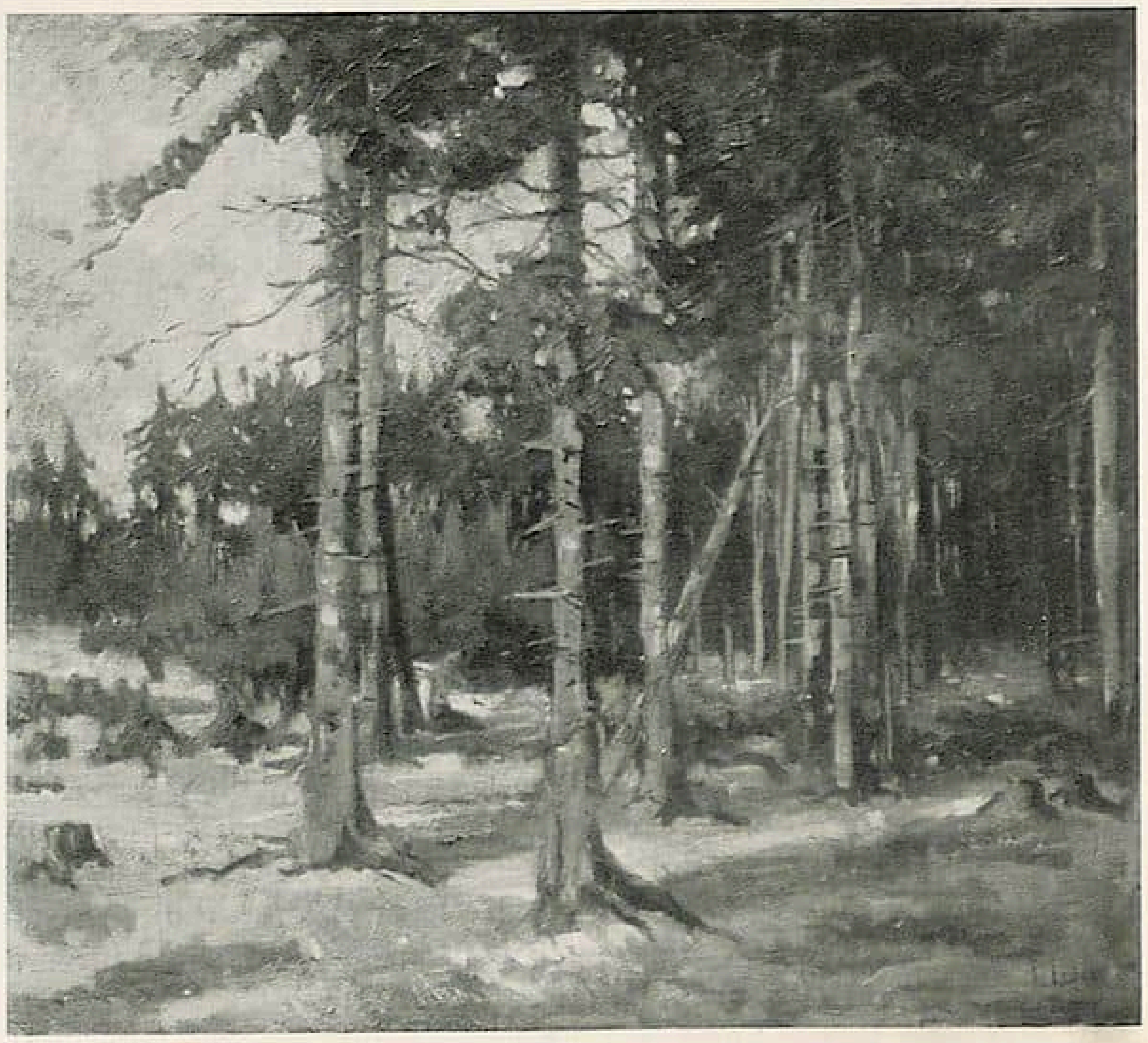
so eigentlich aufspüren. Ich kanns in keiner Sache, aber in meiner Kunst kann ichs. Ich sehe deutlich, wo es hier fehlt. Die Vorsehung hat mir hier einen großen Wirkungskreis angewiesen. Möge es ihr doch auch gefallen, daß ich auch nur Einen Stein zu den Grundfesten eines deutschen Kunsttempels lege, so werde ich mich in der Ueberzeugung nicht ganz vergeblich gelebt zu haben, befriedigt fühlen."

(Die Fortsetzung folgt)

mit der größten Liebe arbeite und da eine schöne Liebe, wie sie die Dichtung auf eine so einzige Art schildert, ein Wort geworden ist, das man vor lauter Kanonendonner jetzt nicht mehr hört, so ist es die Sache der Kunst, die Bedeutung dieses Wortes in den stillen Schoß frommer Bilder zu versenken, damit diese stummen Redner der Nachwelt sagen, daß auch diese unglückliche Generation empfunden und erkannt habe, was Liebe und Treue ist ..... meine Arbeit soll ein *deutsches* Herz verraten." „Wenn die Freiheit, die jetzt gewiß und wahrhaftig errungen werden wird, würdig soll genossen und den zukünftigen Zeiten gesichert werden, so muß der Genius der Nation in allen Dingen durchdringen bis zum untersten Glied ..... daß beinah alles in unserm Vaterland anders werden muß, wenn es der Zeit und dem Sinn des Volkes gemäß sein soll, begreift und fühlt ein jeder. Doch jeder kann nicht zu jedem tauglich sein und die Quelle des Uebels

---

Das ruhige Schaffen stiller, schöner Werke, dem Ausdruck zu geben in Farbe und Form, was einem den Sinn und den Geist bewegt, das ist eine wahrhaft ideale Existenz. Der Natur einen schönen Spiegel vorzuhalten, daraus sie abgeklärt und stimmungsvoll zurückstrahlt, keinem anderen Triebe folgen zu dürfen, als seinem instinktiven Schönheitsgefühl, das ist für den Menschen, der wirklich künstlerisch begabt ist, das Ziel seiner Wünsche. Amen. STAUFFER-BERN



TONI ELSTER — WALD

Ausstellung der Luitpoldgruppe

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ROBERT KNÖBEL — DAMENBILDNIS
Ausstellung der Luitpoldgruppe

ZUR TRAGIK IN STAUFFERS DASEIN

Im Februarheft dieser Zeitschrift veröffentlicht Hermann Katsch einen Aufsatz, der sich mit einer Kritik von Wilh. Schäfers Buch „Karl Stauffers Lebensgang — die Geschichte einer Leidenschaft" befaßt.

Die Auseinandersetzung Katschs mit Schäfer ist eine persönliche Sache. Hingegen ist für die Allgemeinheit von Bedeutung, daß nach des Ersten Auffassung das eigentlich Tragische, die Unrast in Stauffers Leben, das Getriebenwerden „von Kunst zu Kunst, von Technik zu Technik", wie er es nennt, der Mangel an Schöpferkraft gewesen sei. Katsch spricht es klar aus: „Das war die Tragödie seines Daseins".

An der absoluten Wahrheit dieses Satzes wage ich zu zweifeln.

Gewiß hat das, wenn auch nur unbewußte Fühlen des Mangels zu Stauffers Unrast beigetragen; das „Treiben von Kunst zu Kunst, von Technik zu Technik" scheint mir aber auf ganz andere Weise erklärbar zu sein, namentlich wenn man Stauffers Art der Begabung und sein „Werk" in Betracht zieht.

Stauffers Begabung war in erster Linie eine formale. Erklärt uns das nicht alles? Sagt uns das nicht, daß Stauffer vom Malen zum Radieren, vom Radieren zum plastischen Arbeiten „treiben" mußte? Es ist mir ganz unmöglich, in einem „Treiben" Tragik zu erblicken, welches mir vielmehr logisch im höchsten Grade erscheint. Der Fanatiker der Form mußte ja anfangen zu radieren, nachdem er längere Zeit gemalt hatte, er mußte ja anfangen zu modellieren, wenn er, nach seinen hohen Leistungen mit der Nadel, nach weiteren Möglichkeiten des formalen „Sichauslebens" suchte!

Ich bin überzeugt, daß andere Künstler ähnliche Triebe verspürt haben.

Was nun wirklich die Tragik in Stauffers Dasein war, ist nicht so leicht einwandfrei zu bestimmen; jedenfalls haben Zusammentreffen und Zusammenwirken unglücklicher, persönlicher Veranlagung mit außer ihm liegenden unglücklichen Umständen verschiedener Art die Katastrophe verschuldet.

Zweck dieser Zeilen war der, darauf aufmerksam zu machen, daß einem unbefangenen Beurteiler des Künstlers „Treiben von Kunst zu Kunst, von Technik zu Technik" nicht Tragik, sondern folgerichtige Betätigung, ein inneres, wohl begründetes Müssen scheint.

JULIUS VOEGTLI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ BARWIG WANDERER (HOLZ)

FRANZ BARWIG

Von Hans Tietze

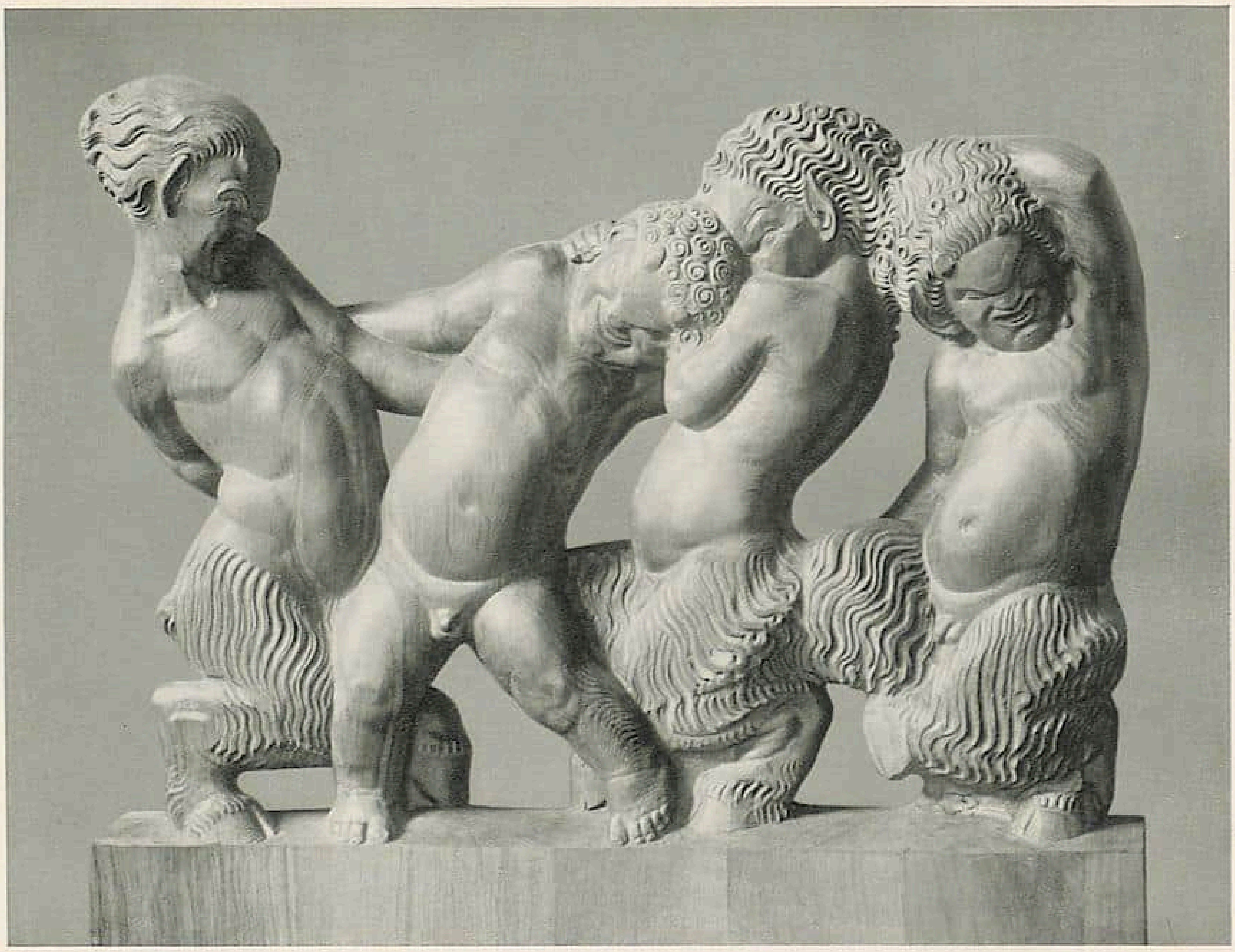
Das Charakteristische Barwigs wird einem vielleicht am schnellsten deutlich, wenn man ihn mit dem berühmten Tierbildner August Gaul, von dem vor kurzem in dieser Zeitschrift die Rede war*), vergleicht; mit Recht wurde dabei hervorgehoben, wie bei dessen Schöpfungen Naturalismus und Stil zu verschmelzen scheinen, wie seine Tiere ganz Natur sind und ihr doch wieder fern stehen. Allerdings könnte dies in irgend einer Weise von aller Kunst ausgesagt werden, die immer ein Naturvorbild in unmittelbarer und eindringlicher Lebendigkeit wiedergeben will und es doch so verändert, daß es den schöpferischen Zwecken des betreffenden Meisters dient; dennoch ist es berechtigt, das Problem der Naturerfassung gerade bei Gaul in den Vordergrund zu stellen. Denn von den verschiedenfachen Elementen, mit denen die freie Schöpferkraft des Künstlers sich auseinanderzusetzen hat — Naturvorbild, Material, architektonische Verbindung usw. — wird immer eines vorherrschen und die Gestaltung bedingen. Welches von ihnen diese leitende Stellung im bewußt-unbewußten Schaffen des Künstlers gewinnt und welche Auffassung infolgedessen — um bei unserem engen Gebiet zu bleiben — das Tierbild bestimmt, hängt mehr noch als vom persönlichen Temperament des Künstlers von den allgemeinen Strömen der stilistischen Entwicklung ab; dem absoluten Werte nach sind die Ergebnisse nicht aneinander meßbar, sondern jede Zeit hat — wie ihre Götter und Menschen — so auch die Tiere, die sie braucht und verdient. Ob einer sein Streben nach Größe und Gewalt, sein Pathos und sein Feuer in übermächtige Tiergestalten ausströmen läßt wie Barye oder ob er wie Gaul die „faculté maitresse“ der betreffenden Spezies, das Eigentümlichste ihrer physischen Existenz umzubilden versteht oder ob er schließlich zunächst darauf ausgeht, aus einem Stück Holz oder Stein oder Metall ein Kunstwerk zu machen; immer kann er das Beste

*) Vgl. Februarheft 1913.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ BARWIG MALAIISCHER BÄR (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ BARWIG FAUNGRUPPE (HOLZ)

geben, eine Schöpfung hervorbringen, die sich dem Beschauer als Selbstverständliches aufzwingt und ihm den gewohnten Natureindruck zur Kraft und Klarheit des Kunsteindruckes steigert.

Dem zuletzt genannten künstlerischen Typus gehört FRANZ BARWIG an; sein Sehen und Formen ist am Material geschult, in dessen Art und Bedürfnis er sich mit handwerksmäßiger Gewissenhaftigkeit vertieft hat. Er war ein Holzschnitzer, ehe er ein Künstler wurde und hat Formen nie anders gesehen als durch das Material hindurch, in dem sie gebildet werden sollten. Dieses Denken im Material gibt dem Schaffen Barwigs die Gebundenheit, deren jeder Stil bedarf; für ihn führen die Formen keine abstrakte Existenz, geistern nicht körperlos in der Welt herum, um von einem Künstler eingefangen und in einem beliebigen Stoff verwirklicht zu werden, sondern sie werden ihm erst dadurch lebendig, daß sie durch den Charakter von Holz oder Bronze oder Stein, in dem sie erstehen, bestimmt werden.

Denn Barwig ist nicht der Spezialist eines bestimmten Materials. Zwar hat er mit dem Schnitzmesser begonnen und bringt auch heute noch dem Holze, diesem edlen und volksmäßigen Material, eine besondere Liebe entgegen, die ihn alle seine Feinheiten voll auskosten läßt; denn welcher Abstand zwischen der fügsamen Linde, der wuchtigen Eiche, dem metallkörnigen Ebenholz! — Aber er hat sich nicht ein enges Sondergebiet geschaffen. Wie er das Brüchige, Flächige, Starre des Holzes beherrscht, so kennt er auch den Reiz der glatten, schmiegsamen, glänzenden Bronze und die Kraft und Schwere, Klobigkeit und Geschlossenheit des Steins. Die Zucht, die Barwigs Sehen dem Material verdankt, läßt ihn die Eignung jedes Stoffes für die spezielle Aufgabe oder — was auf das gleiche hinausläuft — die stilistische Bedingtheit untrüglich erkennen, die dem Thema aus dem gewählten Material erwächst. Sind diese Wanderer (Abb. S. 280) so grotesk vermummelt oder dieser Truthahn (Abb. S. 285) so steif und aufgeblustert, weil sie aus Holz sind oder sind sie aus Holz, um das Müd-Verwahrloste der Landstreicher, das Aufgeblasene des Federviehs herauszubringen, ist das Schlüpfrig-Glatte und Tolpatschige so eines Waschbären (Abb. S. 281) ein Verdienst

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ BARWIG FAUNGRUPPE (HOLZ)

der Bronze oder wurde die Bronze gewählt, um das Charakteristische der tölpelhaften Gesellen zu treffen? Stoff und Form sind eines, bedingen einander wechselseitig, steigern einander die Wirkung, kurz, sind zusammen die Sprache, in der der Künstler seine Ideen klar und bündig zum Ausdruck bringt.

Denn seine schöpferische Kraft bleibt doch herrschend. Barwig hat dem Material gedient, um seine geheimen Kräfte auszuforschen und diese dann zu meistern. Innerhalb der selbstgewählten Schranken hat seine Kunst eine deutliche Entwicklung durchgemacht; die frühen Werke — etwa die Wanderer oder die dekorativen Schnitzereien (Abb. S. 286) — zeigen ihn in starker, fast sklavischer Abhängigkeit vom Material; der Eindruck von Holz, das bearbeitet wurde, überwiegt. In den späteren Werken ist das Verhältnis anders geworden; bei den Faungruppen (Abb. S. 282/83) waltet Barwig viel freier als früher. Die einzelnen Gestalten sind nicht mehr der Fläche abgewonnen, sondern zu voll runder Bewegungsfreiheit entfaltet; sie tanzen und springen und bilden dennoch einen Fries, lassen ihrer tollen Laune die Zügel schießen und bleiben trotzdem zu einer klar übersichtlichen und dekorativ wirksamen Reihe aneinandergebunden; sie können nur aus Holz sein und wirken keineswegs hölzern. Es schäumt und prickelt in ihnen vor Lebenslust, sie lassen ihre faunische Unart sich austoben und dennoch sind sie unwirklich durch und durch, unnaturalistisch, zu einem kräftigen und frohen, sachgemäßen und schmückenden Stil verarbeitet. In gleicher Weise zeigt sich Barwig in der Bronzebehandlung zur vollen Meisterschaft gelangt; dummdreist steht das Mähnenschaf mit seinem außerordentlichen Haarschmuck da (Abb. S. 288) und in leicht komischem Heroismus erhebt sich der kämpfende Steinbock auf die Hinterhand (Abb. S. 287), kein vermenschtes Tier und bei aller Naturtreue kein typischer Steinbock, sondern eine allerliebste Silhouette, eine Kleinbronze, die Auge und Hand liebevoll umkosen möchten. So hat sich Barwig aus der Schule — und durch die Schule, — in deren ernster Zucht er stand, zur Reife durchgearbeitet; er ist ein ausgezeichneter Bildner menschlicher Formen und ein trefflicher großzügiger Schilderer des tierischen Charakters und gleichzeitig ein Künstler geworden, der alle architektonischen und deko-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ BARWIG RUDOLF VON HABSBURG (HOLZ)

rativen Wirkungen sicher handhabt. Fest fußt er auf der Treue zum Material, das nun ein fügsames Mittel in seiner Hand ist; durch gehorsames Dienen ist Barwig zum Herrschen gelangt.

Es ist leicht zu begreifen, daß ein so gearteter Künstler ein guter Lehrer sein muß; er führt die jungen Leute den Weg, den er selber gegangen ist, macht sie mit dem Handwerk und dem Material, in dem sie arbeiten sollen, vertraut, ehe sie zu einem freien Schalten mit den Formen gelangen. Diese Freiheit und Selbstherrlichkeit soll ja nicht der Anfang, sondern der Höhepunkt der künstlerischen Laufbahn sein; der Höhepunkt, den nicht alle erreichen können, dem aber alle von der gemeinsamen Basis handwerklicher Redlichkeit und Tüchtigkeit aus entgegenstreben sollen. So fügt sich Barwigs Lehrtätigkeit von selbst dem allgemeinen Programm der Wiener Kunstgewerbeschule ein, an der er wirkt; dem Programm, nicht Künstler zu erziehen, die zu Handwerkern werden, sondern Handwerker, die sich den Weg zur Künstlerschaft bahnen. Franz Barwig, Schnitzer und Bildner, einst Schüler, jetzt Lehrer dieser Schule, kann eine Verkörperung ihres Programms genannt werden.

Ich bin froh, daß ich mich beschränkt habe. Ein jeder muß begreifen, was er vor allem kann, und nur das machen, und dann nicht rechts und nicht links. Ich z. B. will kein Historienmaler sein. Auch kann ich keine präzisen Umrisse machen. Ich ziehe mich also vollwissentlich auf rein malerische Wirkungen zurück, auf vage Vorstellungen aus dem Kreis dessen, was mich beschäftigt. Arnold Böcklin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

UNTERLIEGEN WERTVOLLE KUNSTSAMMLUNGEN DER ERGÄNZUNGSSTEUER?

Die Witwe eines reichen Mannes hatte von diesem einen Anteil an dessen Gemäldesammlung im Werte von mehreren 100 000 Mark geerbt. Die Steuereinschätzungskommission hatte diesen Anteil geschätzt und die Frau dementsprechend zur Ergänzungssteuer herangezogen. Hiergegen reklamierte die Eingeschätzte, indem sie behauptete, die Gemäldesammlung gehöre zu ihrem „Hausrat" und dürfe demgemäß nicht zur Steuer herangezogen werden.

Demgegenüber meinte die Behörde, eine derartige Sammlung, die einen so hohen Wert repräsentiere, müsse als eine außerhalb des Rahmens von Hausrat liegende ergänzungssteuerpflichtige Vermögensanlage angesehen werden — umsomehr, als die Bilder berühmter Meister, wie jedermann wisse, ebenso wie andere Kunstwerke auch, fortgesetzt im Preise steigen, sodaß es für reiche Leute keine bessere und gewinnbringendere Kapitalsanlage gebe als die Erwerbung einer Sammlung derartiger Kunstschätze. — Uebrigens müsse man in Betracht ziehen, daß der verstorbene Ehemann der reklamierenden Frau zweimal Gemälde von beträchtlichem Wert verkauft habe. Wenn die Frau diese Verkäufe auch als Gelegenheitsgeschäfte betrachtet wissen wolle, zu denen der Verstorbene durch bestimmte äußere Einflüsse veranlaßt worden sei, so könnten diese Ausführungen nicht für stichhaltig angesehen werden. Hätte der verstorbene Ehemann nicht Verkaufsabsichten gehabt und wäre ihm durch den Verkauf nicht ein größerer Gewinn entstanden, so würde ihn wohl keine wie immer geartete äußere Veranlassung zum Verkaufe gerade des Hauptbildes seiner Sammlung haben bestimmen können. Wenn die Frau weiter erklärt, ihr verstorbener Gemahl habe das andere Gemälde, auch ein eminentes Kunstwerk, verkauft, weil sich in ihrer Wohnung kein würdiger Platz dafür gefunden habe, so ist darauf zu erwidern, daß ein wirklicher Kunstliebhaber ein so bedeutendes Gemälde aus reiner Kunstliebe doch wohl nur dann kaufen wird, wenn er dafür auch einen würdigen Platz hat. Die Absicht des gewinnbringenden Wiederverkaufs habe er alsdann durch den Wiederverkauf auch zur Ausführung gebracht. Nach Lage der Dinge sei daher die Gemäldesammlung auch in der Hand der Klägerin als eine spekulative Vermögensanlage zu betrachten.

Indessen hat das Sächsische Oberverwaltungsgericht, das sich in letzter Instanz mit dieser Angelegenheit zu beschäftigen hatte, dahin erkannt, daß die Gemäldesammlung nicht ergänzungssteuerpflichtig sei. Gemälde, so führte dieser Gerichtshof aus, können nicht als „Kapitalvermögen" im Sinne der Ergänzungssteuer angesehen werden. Als bewegliche körperliche Sachen unterliegen sie daher der Ergänzungssteuer nur dann, wenn sie als Bestandteil eines dem Gewerbebetriebe dienenden Anlage- und Betriebskapitals anzusehen sind. Davon kann doch aber hier keine Rede sein. Daraus, daß der verstorbene Ehemann der Frau im Laufe der Jahre zwei der von ihm erworbenen Gemälde öffentlichen Museen überlassen hat, würde die Absicht, durch Erwerbung und Wiederveräußerung der Gemälde Gewinn zu erzielen, noch nicht mit genügender Klarheit hervorgehen, da für die Ueberlassungen sehr wohl auch sonstige Interessen den treibenden Beweggrund gebildet haben können. — Uebrigens können etwaige spekulative Absichten des Verstorbenen der Witwe nicht zum Nachteil gereichen, vielmehr kommt es bei der Steuerveranlagung lediglich darauf an, ob in ihrer Hand die Gemälde einem Gewerbebetriebe zu dienen bestimmt sind. Etwas derartiges ist aber von der Steuerbehörde nicht bewiesen worden. (Sächs. Oberverwalt.-Ger. II. S/12).

NEUE KUNSTLITERATUR

Voll, Karl: Entwicklungsgeschichte der Malerei in Einzeldarstellungen. Erster Band. Altniederländische und Altdeutsche Meister. (München, Süddeutsche Monatshefte.) Broschiert M 8.—. Gebunden M 10.—.

Keine Entwicklungsgeschichte der Malerei, die zur flüchtigen Orientierung oder als Nachschlagebuch dienen soll, aber auch keine Arbeit, die in erster Linie wegen neuer Forschungsergebnisse von den Fachgenossen studiert werden will, beginnt mit diesem Band, sondern ein Werk, das sich an weitere Kreise wendend vor allem pädagogische Zwecke verfolgt. Es ist von jeher die Kunst des Autors gewesen, seine Hörer und Leser selbst an der Lösung der gestellten Fragen und Probleme teilnehmen zu lassen und zu weiteren eigenen Untersuchungen und Betrachtungen anzuregen. Auch hier wieder übt Voll diese Methode in meisterlicher Weise, und wir sind sicher, daß dieser Band ihm neue Freunde erwerben wird.

Auf die Verwandtschaft der hier geübten Methode mit der in den „Vergleichenden Gemäldestudien" weist Voll selbst hin und er betont, daß er eine zusammenhängende Entwicklungs-

FRANZ BARWIG TRUTHAHN (HOLZ)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

geschichte gar nicht hat geben wollen, sondern daß es Sache des Lesers ist, sich aus den verstreuten Zügen das Bild selbst zusammenzustellen. Es wird eine Reihe einzelner Bilder besprochen, stets nur einige Hauptprobleme behandelt, dabei aber versucht, bis zum Schluß des Buches immer wieder neue Gesichtspunkte zu finden. Die Anordnung des Ganzen darf man als überaus gelungen bezeichnen. Glücklich ist auch die Idee, die Abbildung des betr. Bildes jeweils aufklappen zu können, so daß man bei dem Lesen stets die Reproduktion zur Seite hat. Die vielen feinsinnigen Beobachtungen des Verfassers werden das Buch auch dem wertvoll machen, der hier keine neuen, epochemachenden wissenschaftlichen Resultate findet. Es lag Voll besonders daran, die Tatsache herauszuarbeiten, daß die Vollendung der nordischen Quattrocentomalerei die deutsche Renaissance ist. Die Art, wie der Autor diese Absicht durchgeführt hat, wird doppeltes Interesse für die folgenden Bände erwecken. AUGUST L. MAYER

Haendcke, Berthold. Entwicklungsgeschichte der Stilarten. Leipzig, Velhagen & Klasing. Brosch. M 12.50.

Haendckes Buch stellt ein Novum unter den bekannten und gebräuchlichen Handbüchern dar, denn es umfaßt die Stilarten von der Antike bis zur Gegenwart in einem Bande von mehr als 600 Seiten und gleichwohl gefälligem und handlichem Format. Das Ziel des Buches ist — so schreibt der Verfasser — „die Entwicklung der Stilarten nach ihren bestimmenden historischen Gesichtspunkten zu schildern". Die Anordnung des Stoffes innerhalb der Kapitel folgt dem Brauche, Architektur, Plastik, Malerei und Kunstgewerbe — dieses in allen Unterarten wie Hausrat und Mode — nacheinander zu behandeln. Beim Durchblättern des Buches gewinnt man zunächst aus den 360 Abbildungen den erfreulichen Eindruck einer klug und feinsinnig wählenden und ordnenden Hand. Gewiß war es eine große Schwierigkeit, aus dem Gesamtgebiet der Kunst das herauszugreifen, was zur Gestaltung eines möglichst klaren und übersichtlichen Gesamtbildes am besten geeignet war. Was nun den Text angeht, so gibt der Verfasser sehr viele durch den jeweiligen Verfassernamen gekennzeichnete „wörtliche und inhaltliche Entlehnungen", eine Quintessenz des Besten, was mehr oder minder klassisch zu nennende Autoren oder gründliche Kenner der Einzelgebiete als Resultat ihrer Forschungen niederschrieben. Natürlich behält Haendckes Text die Oberhand, und sein schriftstellerischer Geschmack verbürgt ein gut abgerundetes Ganzes, wie man es vom Verfasser der Stilanalysen erwarten darf. Alles in allem: Ein außerordentlich nützliches und praktisches Handbuch von größter Knappheit in Form und Umfang bei erstaunlicher Kenntnis des Gesamtgebietes. Das Verzeichnis der benützten Literatur, das dem weiter Suchenden zur Hand geht, zeigt allein zur Genüge, daß der Verfasser eigene Wege geht. Vor allem ist m. E. die Einbeziehung und bei aller Kürze sehr eindringliche Behandlung des Kunstgewerbes jedem förderlich, der eine rasche und doch das Wesentliche treffende Orientierung sucht. Ich kann nicht umhin, Haendckes Entwicklungsgeschichte der Stilarten als Prototyp einer neuen Art kunstgeschichtlicher Handbücher zu bezeichnen, da es einen unübersehbaren Stoff in vorbildlicher Klarheit meistert. Die Abbildungen und der Druck verdienen alle Anerkennung.
DR. GROSSMANN

FRANZ BARWIG
DEKORATIVE HOLZSCHNITZEREI

MÜNCHNER UND WIENER AUSSTELLUNGEN

MÜNCHEN. Die *Königl. Graphische Sammlung* macht in diesen Tagen ihren letzten, höchst bedeutungsvollen Ankauf einiger 85 Originalzeichnungen von HANS V. MARÉES, durch Ausstellung dem Publikum zugänglich. Man begrüßt es mit besonderer Genugtuung, daß die Kollektion für München erworben wurde; war es doch geradezu Ehrenpflicht, sie zu sichern, und man fühlt sich geneigt, denen beizustimmen, die in der Akquisition eine der glücklichsten in der ganzen Geschichte der Sammlung erblicken. Diese Blätter gewähren einen trefflichen Einblick in die Arbeitsweise des Meisters, über dessen Bedeutung für die neuere deutsche Kunst man sich ja allmählich selbst in breiteren Kreisen klar zu werden anfängt; einesteils zeigen sie ihn bei gewissenhaftestem und hingebendstem Studium der Natur, d. h. in seinem Spezialfach hauptsächlich des menschlichen Körpers, und andernteils wieder illustrieren sie vorzüglich seine Art, das Studienmaterial beim Aufbau einer Komposition zu verwerten. Wie bei der Arbeit aller Großen ist hier nirgends Forcierung oder ein Schielen nach dem Publikum zu entdecken, alles ist rein um der Sache wegen geschehen, und das läßt den Genuß dieser Arbeiten zu einem so harmonischen und erquickenden werden.

In *H. Thannhausers Moderner Galerie im Arcopalais* spielt sich gegenwärtig so etwas wie ein Er-

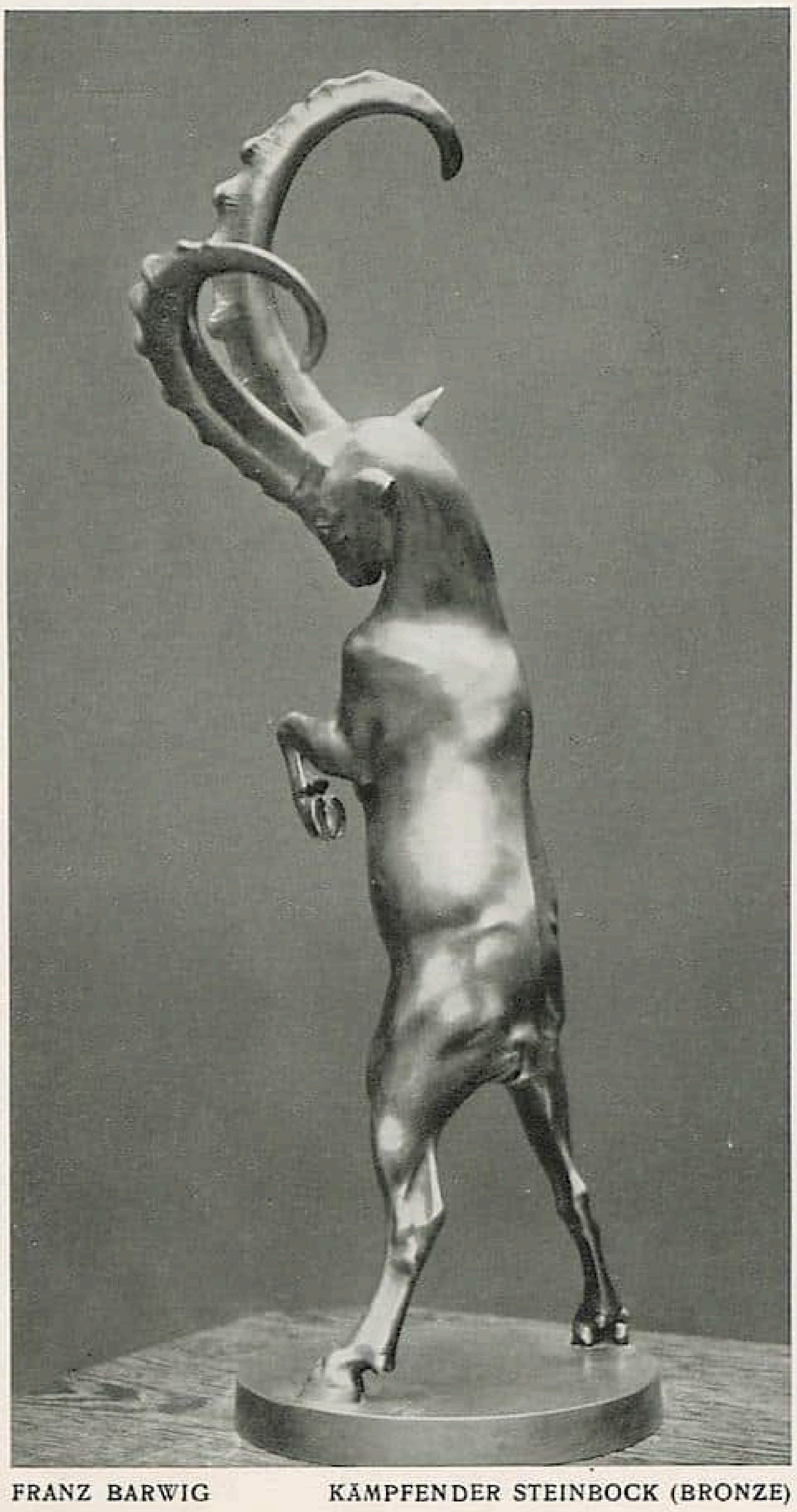
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

eignis ab. Man hat dort eine reichbedachte Schau von Arbeiten des sagenhaften Spaniers PABLO PICASSO, in dem viele den Anreger des Kubismus sehen, arrangiert, und so macht sich alles, was an moderner Malerei Interesse nimmt, auf die Beine, um die erstmalige Zusammenstellung des Lebenswerkes dieses Künstlers zu besichtigen. Die Ausstellung bereitet aber demjenigen keinerlei Ueberraschung, der schon aus gelegentlichen Einzeldarbietungen sich von dem Wesen Picassos ein Bild zu machen versucht hat. Auch hier findet man unverbunden nebeneinander zwei völlig getrennte Persönlichkeiten vor, einen sehr empfindungsvollen, ja fast übersensitiven Schöpfer zarter und delikater Farben- und Linienstimmungen, die völlig faßbar und jedem auch nur einigermaßen Verständnisvollen zugänglich sind, und den Erzeuger jener so skurrilen kubistischen Malereien und Zeichnungen, die ein merkwürdiges Geschiebe farbiger oder schwarzweißer Flächen darstellen, so etwa, wie wenn man einen Gegenstand durch ein Glasprisma hindurch betrachtet. Man frägt sich vergeblich, wie beide unter einen Hut zu bringen sind und kommt, falls man nicht so naiv ist zu glauben, „daß wo Flächen und Kuben sind, sich dabei wohl auch was denken lassen müsse“ zu Resultaten, die für den Künstler nicht eben günstige sind. Entweder liegt in den kubistischen Experimenten Picassos ein reines Bluffmanöver vor oder eine Schrulle, die eine von Haus aus richtige Beobachtung ins Hysterische und den Aberwitz hinein verzerrt, ... ich glaube, man wird das letztere annehmen dürfen und wird solchen Seitensprüngen dann nicht allzuviel Wert beimessen. Die übereifrigen Verehrer des Künstlers freilich sehen in ihnen die tiefsten Offenbarungen seines Genius und dies ist schade, denn man verdunkelt auf diese Weise das Bild einer überaus feinsinnigen, beweglichen und wenn auch nicht genialen, so doch reichbegabten Persönlichkeit.

Von den Februarausstellungen des *Neuen Kunstsalons* in der Königinstraße ist die einer Kollektion von MARIANNE VON WEREFKIN die interessanteste und originellste. Die Künstlerin hat eine sehr poetische Art, Erlebnisse des Alltags in Form und Farbe auszudeuten; die Naivität ist dabei wohl zuweilen etwas weit getrieben, aber man nimmt doch manche Anregung und eine entschiedene Nachwirkung mit nach Hause.

M. K. R.

WIEN. Die Secession hat die Jugend zu sich zu Gast geladen; sie stellt ihre Räume den Künstlern zur Verfügung, die keinem Verband angehören oder sich die Sporen überhaupt erst verdienen sollen. War es die Unpopularität der Secession beim künstlerischen Nachwuchs, die diesen ferngehalten hat oder war es eine allzu drakonisch waltende Jury, auf jeden Fall fehlt es dieser Ausstellung an stürmischer Kraft und fröhlichem Wagemut und es ist eine ziemliche Jugend ad usum delphini, die sie vorführt. Aber da man den Geist einer Zeit doch nicht mit Stumpf und Stiel ausrotten kann, so gelingt es durch solche Zensurierung nur, alle diejenigen fernzuhalten, die die starken und konsequenten Repräsentanten der Gegenwartskunst sind, man muß aber denjenigen Zutritt gewähren, die ihre Zugehörigkeit zu dieser in allerhand Kompromissen und Abschwächungen bekunden. Diese unaufhaltsame Ausbreitung der modernen Ideen auch in die Kreise der kleineren und biegsameren Begabungen scheint mir das interessanteste Symptom der Ausstellung zu sein. Hervorragende Persönlichkeiten dürfen wir in ihr nicht suchen; das Königtum des Einäugigen ist am ehesten FELIX ALBRECHT HARTA zugefallen, der sich aus den starken Einflüssen, die bisher um ihn kämpften, zu Selbständigkeit und Eigenart entwickelt. Seine Stilleben und Volksszenen sind mit großer Kraft und Eindringlichkeit gegeben, ausdrucksvolle, farbensatte Bilder; sie werden noch von Gemälden wie „Straße in Tesco“ und „Nach dem Gottesdienst“ übertroffen, in denen dieselbe farbenstarke Energie fähig geworden ist, intensive und dichterisch empfundene Stimmungen zu tragen. Eine andere interessante Erscheinung ist EGON SCHIELE; ohne das Schwergewicht irgend eines Ethos, in spielerischer Selbstzerquä-



FRANZ BARWIG KÄMPFENDER STEINBOCK (BRONZE)

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

lung aufgehend, aber immer von überraschender Geschicklichkeit und von nervenerregender Spannung. Er wirkt wie ein Paganini, der auf einer Saite phantasiert oder wie ein schwächliches Medium, aus dem übermächtige Dämonen, von denen es besessen ist, sprechen; niemals rein erfreulich, aber ebenso niemals gleichgültig. WALTER FRAENKEL hat eine Verkündigung ausgestellt, durchziseliert und voll zartesten Empfindens, aber ein wenig von äußerlichem Archaisieren getragen, während PETER BREITHUTS „Heiliger Antonius“ eine wuchtige, auch geistig voll beherrschte Flächendekoration ist. Sonst sind von bereits bekannten Künstlern folgende zu nennen: LILI SCHÜLLER, mit derb energischen Porträts, RUDOLF HIRSCHENHAUSER, FRIEDRICH VON RADLER, LEOPOLD GOTTLIEB mit seinen bekannten grotesk karikierten Bildnissen, ROBIN C. ANDERSEN. Von denen, die mir neu waren, seien hervorgehoben: ANNA SCHERB-BRABBÉE, die einen lustigen Stadtplatz zeigt, WILHELM THÖNY, ein gutes Produkt Münchener Atelierkultur, HEINRICH GOLLOB, motivisch und stilistisch in Zuloagas Spuren wandelnd, HELENE STEIN, noch ziemlich von Cézanne abhängig, aber von vielversprechender und geschmackvoller Einfachheit in der Farbe, endlich die Landschafter ROBERT ECKERT, GRETE WOLF, ANTON VELIM, STANISLAUS GALEK, MARGARETE HORSCHITZ, SOPHIE KORNER und namentlich JOSEPH KELLNER, dem Erde und Himmel reich und voll drängenden Lebens sind.

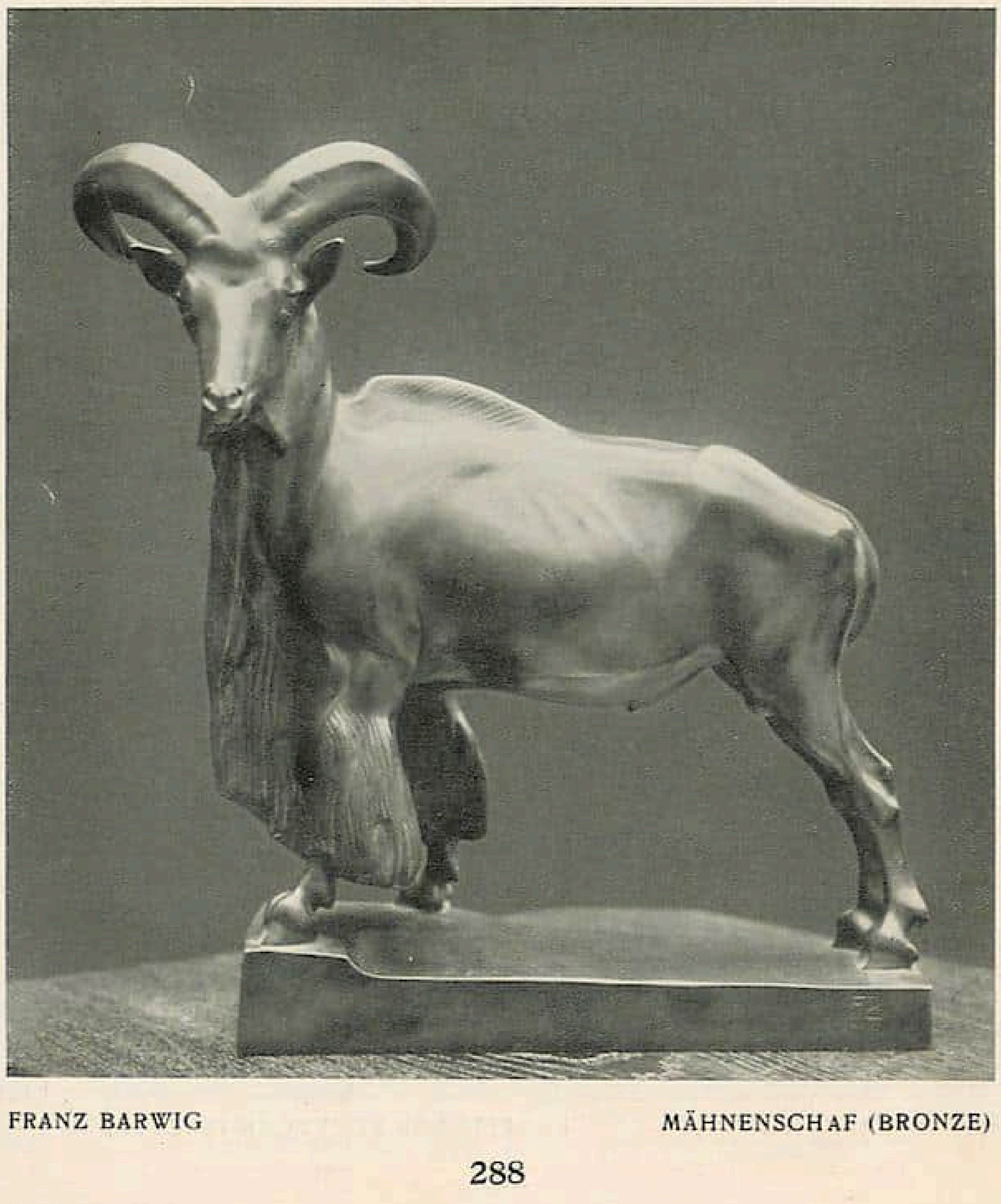
H. T.

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Die akademische Hochschule für die bildenden Künste in Charlottenburg gibt folgende Preisverteilung bekannt: Ein Stipendium von 1200 Mark dem Maler WILLY SCHOMANN aus Parchim, und 1100 Mark dem Maler und Kupferstecher LEO SCHNELL aus Venedig. Das Stipendium von 2100 Mark aus der Adolf Ginsberg-Stiftung hat die Hochschule dem Maler ERICH MÜLLER aus Berlin verliehen.

WEIMAR. Der Münchener Maler und Graphiker WALTHER KLEMM ist unter Ernennung zum Professor als ordentlicher Lehrer für Graphische Kunst an die Großherzogliche Hochschule für bildende Kunst in Weimar berufen worden. Der Künstler, von dem wir des öfteren Werke reproduziert haben, ist unseren Lesern kein Unbekannter.

GESTORBEN: In Berlin am 3. Februar im Alter von 46 Jahren der Kunstmaler HERMANN FENNER-BEHMER, der seine Ausbildung in der Hauptsache in Paris gefunden hat und dessen Werke auch bis in die letzten Jahre einen starken pariserischen Einschlag sowohl in Technik wie in gegenständlicher Hinsicht aufwiesen. — In München am 4. Februar, 54 Jahre alt, die Kunstmalerin JULIE WÜRTHLE, hauptsächlich als Blumenmalerin bekannt. — In Dresden am 26. Januar, 50 Jahre alt, die Blumenmalerin ANNA KAROLINE SEIFERT. — In Somerset, England, 72 Jahre alt, der langjährige Präsident der Royal Scottish Academy und bedeutende Porträtmaler Sir GEORGE REID.



FRANZ BARWIG — MÄHNENSCHAF (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GASTON LA TOUCHE NÄCHTLICHES FEST

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GASTON LA TOUCHE BEIM SAMMLER

GASTON LA TOUCHE

Von WILHELM MICHEL

In St. Cloud draußen hat er seine Arbeitsstätte aufgeschlagen, dem liebenswürdigen Landstädtchen im Seinetale, das heute noch in Traum versunken dem lauten glänzenden Leben nachzusinnen scheint, welches das Kaiserreich hier gerne zu entfesseln pflegte. Eine solche Umgebung von retrospektiver Stimmung scheint zum Wesen dieses echt französischen Künstlers, der mit heiterer Ruhe und gutem Humor die rasche Entwicklung an sich vorüberbrausen ließ, gut zu passen. Zwar zählt er heute noch zu Frankreichs guten Künstlernamen. Aber wie viele Probleme und Entwicklungen sind heißen Atems durch die Ateliers gegangen, seit Gaston La Touche unter den Jungen war, seit er jene gemäßigt moderne Ausdrucksweise erkämpfen half, die ihm für den Rest seines Lebens genügt, seine heiteren liebenswürdigen Abenteuer, Intrigen und Idyllen zu erzählen.

Es ist in der Tat kein großer, stürmischer Kunstwille, dem die Begabung dieses scharmanten Künstlers dient. Sein Lebenswerk ist frei von jenen Härten, die das aus starken evolutionistischen Antrieben stammende Schaffen charakterisieren. Die ganze Liebenswürdigkeit Alt-Frankreichs ist darin, das gute, heitere Leben genußfroher Zeiten, wie sie das zweite Kaiserreich gekannt hat. Ja, man kann noch weiter zurückgehen: Ist

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

nicht ein Hauch von der Stimmung des achtzehnten Jahrhunderts in diesen Gemälden, in den liebenswürdig-tänzerischen Bewegungen der Figuren, in der üppig-leichtsinnigen Komposition, in der arkadisch-heiteren, fast pastoralen Note mancher Freilicht-Szenen, die Gaston La Touche gemalt hat? Ich glaube, es läßt sich nicht hinwegleugnen. Und mag auch die heutige Pariser Malerei längst andere, problematischere Wege eingeschlagen haben, er setzt mit seinem Schaffen eine gute und echt französische Tradition fort. In „sein" achtzehntes Jahrhundert ist und bleibt Frankreich ja doch verliebt, wenn seine Maler heute auch im Louvre lieber zu den alten Assyrern wallfahrten als zu Boucher, Watteau und Fragonard. Gäb's keinen anderen Beweis dafür, man könnte es am Kunstgewerbe sehen: Der Louis XV.-Fauteuil steckt jedem neufranzösischen Stuhle wie die Erbsünde im Leibe.

La Touche ist von Passion Geschichtenerzähler, Illustrator, mit einiger Neigung zum Romantischen, ja zum Märchenhaften. Manche alte Novelle voller Intrigen, Verkleidungen, Ueberraschungen könnte man sich von ihm illustriert denken. Er liebt die schwüle Luft verschwiegener Boudoirs, in denen, von verlorenen Reflexen matt erhellt, das zarte Wunder irgend eines nackten weiblichen Körpers leuchtet. Er erzählt die romantischen Entzückungen venezianischer Nachtfeste, wo zwischen bunten Lampions und Raketen, die eilig in den Himmel schlüpfen und selig daraus zurücksinken, die kalten Lichtfünkchen der Sterne flimmern. Pelze, die sich duftig um feine Schultern schmiegen, das entzückende Gewirre gefältelter Volants an rauschenden Toiletten, bacchantisch aufgebaute Gruppen tafelnder Gäste, neckische Indiskretionen aus dem Leben zwischen Kulissen und Souffleurkasten, — überall dieselbe galant-genießerische Stimmung, dasselbe wohlgelaunte, kavalierhafte Leben. Immer ist die Luft bei ihm etwas schwül, von Leidenschaften hold erhitzt, von den Erregungen der Geselligkeit durchflutet und von einer höchst romantischen Beleuchtung gleichsam dramatisch bewegt. Die Geheimnisse des Halbdunkels hat er nach allen Seiten hin erforscht, den Kampf zwischen verschiedenen Lichtquellen hat er mit Feinheit und Geschmack auf seine malerischen Reize hin ausgebeutet. Selbst die Jungen lassen ihn, bei aller herablassenden Geringschätzung für seine erzählerischen Passionen, als Maler einiger höchst pikanter Innenraum-Stimmungen

GASTON LA TOUCHE IN DER SÄNFTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GASTON LA TOUCHE
HULDIGUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

gelten. In Wirklichkeit hat er mehr als das gegeben: Er hat ein kräftiges, ritterliches Leben künstlerisch und charaktervoll ausgeprägt, und vor der einen großen Anforderung, die dem Künstler gestellt ist, sich und seine Individualität im Kampfe gegen den Widerstand der Welt zu behaupten, hat er nicht versagt.

BEWEGUNGEN IN DER NEUEREN MALEREI UND IHRE AUSSICHTEN*)

Von M. K. Rohe

Hat man schon einige Bewegungen in der Kunst hinter sich und über ihren Verlauf sich Rechenschaft gegeben, dann ist man neuen gegenüber kritischer gestimmt als derjenige, der in solchen Dingen noch Neuling ist. Man hat gesehen, wie gewisse Erscheinungen ständig wiederkehren und schließt, daß sie auch im neuen Fall sich geltend machen werden. Zum mindesten ist man gewarnt vor kurzsichtiger Beurteilung der einzelnen Phasen solch einer Bewegung.

Natürlich führen neue Strömungen letzten Endes ja immer auf geniale Individuen zurück, aber nur in den wenigsten Fällen sind diese zugleich auch die bewußten Führer der neuen Evolution. Nur da, wo in ihrem Wesen neben anderem auch ein starker Zug zum Dogmatischen und der Theorie vorgefunden wird, wird man sie als direkte Schulleiter antreffen, weit häufiger dagegen wird man mit einem zweiten Fall zu rechnen haben, wo mehr theoretisch als schöpferisch veranlagte Geister oder gar im Grunde ganz unschöpferische Theoretiker sich gewisser Andeutungen im Werke eines vorangegangenen Genius bemächtigen und durch Isolation und Uebertreibung davon zu Kund-

*) Siehe hierzu auch unseren Aufsatz „Der Blaue Reiter". Septemberheft 1912, sowie die Abbildungen Seite 304 und 305.

GASTON LA TOUCHE Phot. Manzi, Joyant & Cie., Paris DER SOMMER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GASTON LA TOUCHE SOMMERNACHT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

gebungen veranlaßt werden, die dem naiven Betrachter zunächst als völlig unverständlich und darum als höchst neuartig erscheinen. Als Exempel zu Fall eins mag für die neuere Malerei etwa Manet angezogen sein, der, obgleich höchstens Mitbegründer der Impressionistenschule, uns doch als ihr organisierendes Haupt erscheint, da er neben seinen schöpferischen Qualitäten vor allem auch über stark methodischen Sinn und Lehrtrieb verfügte und außer durch sein Beispiel durch fortgesetzte mündlich und schriftlich gegebene Erläuterungen auf den Kreis der ihm Nahestehenden einzuwirken suchte. Hingegen sehen wir gerade heute wieder vielerorten Beispiele für Fall zwei und da unter ihnen ein paar wahre Schulbeispiele zu entdecken sind, mag deren Betrachtung nicht ohne einigen Nutzen für die Erkenntnis der gesamten Lage der heutigen Malerei sein.

So spricht und schreibt man beispielsweise viel über jene neuere Bewegung in der Malerei, die man als den „Kubismus" bezeichnet. Als Anreger dieser Richtung gilt vielen ein in Paris tätiger Spanier, Pablo Picasso, und mehr als alles andere haben Arbeiten aus seiner letzten Entwicklungsphase die Köpfe in Verwirrung gesetzt und Anlaß geboten zu lebhaften Kunstdebatten. Diese, seine Arbeiten, mit denen sich bekannt zu machen man heute ja an allen Zentren des modernen Kunstlebens genugsam Gelegenheit hat, erinnern ihrem ersten Eindruck nach etwa an mit Farben überzogene Figurentafeln aus Lehrbüchern der Flächengeometrie und man zerbricht sich nicht wenig den Kopf darüber, was ihr Autor eigentlich damit meint. In ihnen liegen jedoch nicht die alleinigen Manifestationen dieses Künstlers vor, sondern er hat früher ganz allgemein verständliche Bilder zur Schau gestellt, die in der Qualität allerdings unterschiedlich waren, eine starke Empfänglichkeit für Eindrücke von allen möglichen Seiten her bekundeten, aber durchaus das Bild einer bedeutenden, ungemein empfindungsvollen Veranlagung hinterließen.

In Schriften nun, die die Bestrebungen der neueren Kunst kommentieren, habe ich Versuche zur Ausdeutung der „kubistischen" Experimente Picassos gefunden und gelesen, daß Picasso eine Uebersetzung der räumlichen Erscheinungsform der Objekte in einen malerischen Flächenstil anstrebe und dabei mehr und mehr der absoluten Malerei zustrebe, d. h. einer Malerei, die auf alles noch Gegenständliche überhaupt verzichtend, lediglich mehr mit gewissen Bestandteilen von Form und Farbe operiert, im Falle Picasso nur mehr mit den „Grundelementen" davon. Irgendwo waren auch noch die Ideen Picassos auf gelegentliche Aeußerungen Carrières zurückgeführt, der schon ähnliche Probleme erwogen haben soll. Inwieweit letzteres zutrifft, vermag ich augenblicklich nicht zu entscheiden, plausibler erscheint es mir aber, daß Picasso an Cézanne anknüpft, der in fortschreitender Entwicklung seines künstlerischen Fühlens und Empfindens mehr und mehr zu einer zweidimensionalen Umwertung räumlicher Eindrücke gedrängt wurde und von dem auch verschiedene Aussprüche bekannt geworden sind, die auf ein Aufdämmern der Erkenntnis von Methoden schließen lassen, die diesen Umwertungsprozeß zu einem ganz bewußt und exakt vorgenommenen werden zu lassen dienlich sein konnten.

Lehrreich ist nun zu sehen, wie Picasso hier weiter zu bauen sich anschickt. In einem Vorgehen recht subjektiver und abstrakter Form klappt er in Arbeiten der geschilderten Art die Flächen eines kubischen Gebildes einfach in die Ebene auf, als ob es sich um die Lösung gewisser Aufgaben aus der darstellenden Geometrie handle und in völliger Vernichtung jeder Erscheinungsform legt er dann weiterhin noch in seinen „Kompositionen" diese Flächen höchst willkürlich so aus- und nebeneinander, daß ein sehr mystisches Gebilde entsteht, so etwa, als ob man sich einen Gegenstand durch ein polyedrisch geschliffenes Glas hindurch angesehen und diesen verzerrten Eindruck wiedergegeben hätte (Abb. S. 304). Nun läßt sich nicht leugnen, daß gerade das „Dunkle", das dergleichen Arbeiten an sich haben, etwas Stimulierendes und die Phantasie Anregendes besitzt, so etwa wie es bei der „Dunkelheit des Grundes" mancher Dichterwerke der Fall ist, aber man soll doch die Kirche beim Dorf lassen und nicht von „Offenbarungen eines Genius" faseln, wo es sich im letzten Ende nur um eine mit Hilfe wissenschaftlich und logisch höchst problematischer Schlüsse ins sinnlos Abstrakte, ja Groteske getriebene und die Grenzen objektiver Erfassungsmöglichkeit weit überschreitende Verzerrung einer von Haus aus vielleicht ganz gesunden und fruchtbaren Idee handelt. Denn dies ist der Unterschied zwischen dem wahrhaft genialen Menschen und seinem theoretisierenden Epigonen: der erstere gewinnt seine neue Form als notwendiges Korrelat einer gesteigerten inneren Anschauung und sie bleibt, wenn auch nicht sofort allen verständlich, so doch unter allen Umständen immer sinnvoll und organisch, während der letztere von der leeren Form ausgeht und mit ihr mehr oder min-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GASTON LA TOUCHE MASKENFEST

der spielerische Dinge unternimmt. So kommt es auch, daß der Epigone dieser Art für den ersten Blick nicht selten äußerlich origineller wirkt als jener, daß er vielfach erst von dort seinen Ausgang nimmt, wo die Weiterungen jenes oder auch seine wie überall, so auch bei ihm zu findenden natürlichen Schwächen ihn zum scheinbar Absonderlichen geführt haben, denn das Genie strebt nicht dem Seltsamen zu, sondern dem Tiefen.

Picasso ist einer der Typen, wie man ihnen — in Abwandlung natürlich — in Zeiten gesteigerter Evolution immer wieder begegnet. Er steht dem Anschein nach am Beginn von etwas Neuem, bedeutet aber bei näherem Nachsehen nur die Exaltation vorausgegangener Anregungen, für deren lebensfähige Durchbildung er im Nervenrausch des Vorwärtshastens nicht mehr oder noch nicht die absolut notwendigen Hemmungen und die für den genialen Menschen charakteristische lapidare Uebersicht aufzubringen vermag. Er ersetzt Naturkraft durch Forcierung, wahres Leben durch Konstruktion, geht der Grenzgefühle verlustig und wenn von einem, so gilt von ihm das Wort Gautiers über ähnliche Bestrebungen in der Dichtkunst der vergangenen Dezennien: „sie riefen den Halluzinationen benachbarte Phantasien hervor, welche den heimlichen Wunsch nach einem unmöglichen Neuen ausdrücken". Immerhin aber wird jeder Verständige Picasso zuzugestehen bereit sein, daß er ein ernst ringender Mensch und von Haus aus sehr stark begabt ist.

Natürlich, hat er, wie das bei Leuten seines Schlages immer der Fall zu sein pflegt, eine

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GASTON LA TOUCHE APPLAUS

Reihe Schüler und Nachäffer gefunden, Leute, die nicht immer ohne Talent sind, bei denen es sich aber kaum der Mühe verlohnt, zu untersuchen, was an ihnen echt, was falsch, was redliches Bemühen und purer Schwindel ist, im Einzelfall vermag man das ja immer leicht zu konstatieren und als Fazit zieht man aus ihren Schöpfungen den Schluß, daß es sich stets gleich bleibt, ob es sich um eine Schule älterer Richtung oder der extremsten neuen handelt, denn hat man sich erst einmal an die neue Formensprache gewöhnt, so unterscheidet ein gepflegtes Qualitätsgefühl doch immer sehr rasch, was wahrhaft gut oder hier wie dort nur als Kitsch bezeichnet zu werden verdient. —

Frägt man sich, welcher Wert solch einer Schule eigentlich zukommt, so gelangt man bei einigem Nachdenken zu dem Resultat, daß auch sie, wie alles im Haushalt von Natur und Kunst, ihre Notwendigkeit in sich trägt. In erster Linie dient sie der Weiterleitung und Differenzierung formaler Probleme und es verhält sich damit ähnlich wie bei der Entwicklung unseres modernen Maschinenbaues, wo auch die grundlegenden Prinzipien meist von irgend einem einzelnen genialen Kopf angegeben wurden, während die Verfeinerung und Erzwingung der höchsten Ergiebigkeit fast immer der Erfolg starker kollektivistischer Arbeit war, bei der es dann sehr schwer, wenn nicht gar unmöglich ist, den Anteil Einzelner zu umgrenzen. Ein Niveau wird geschaffen, das, weil kommunistischer Arbeit entsprungen, in sich gemischt starke Elemente des gemeinsamen sowohl wie auch des Einzelfühlens enthält und so einerseits der Formierung eines Zeitstiles sich ebenso dienstbar erweist, wie es andererseits wieder die Keime zu unerwarteten Ausdrucksänderungen in sich hervorbringt. Der Wechselwirkung hier nachzugehen, wie sie zwischen kollektivistischer Arbeit kleiner und kleinster Talente und dem Schaffen des genialen Individuums existiert, ist ein Thema, das zu verfolgen in diesem Zusammenhang wohl Reiz böte, jedoch würde diese Untersuchung zu weit führen und mag auf ein andermal verschoben sein. Hier kehren

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GASTON LA TOUCHE
LA VIE JOYEUSE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GASTON LA TOUCHE DER EMPFANG

wir besser zum engeren Thema, zu unserer Verfolgung der Bewegungen in der neueren Malerei zurück.

Und die Frage, die sich da noch ergibt, ist die nach der Bedeutung einer Richtung wie der kubistischen (die Bezeichnung ist ungenau und vage wie alle Schlagwörter dieser Art, aber der Einfachheit halber bediene ich mich ihrer im folgenden weiter), für den fürderen Werdegang der Malerei. Es wird viele geben, die eine solche überhaupt nicht werden anerkennen wollen, ja geneigt sind, den Kubismus einfach als blanken Unsinn zu verwerfen. So sehr man ihnen bis zu einem gewissen Grad beistimmen wird und die Behauptung verfechten kann, daß alles, was sich im folgenden als Verdienst des Kubismus anrechnen läßt, auch auf natürliche, weniger sensationelle und grimassierende Weise zu erreichen gewesen wäre, so muß man doch einmal mit den gegebenen Verhältnissen rechnen und sich sagen, daß es seine psychologischen Gründe haben muß, wenn, wie im Falle Picasso, das Vorgehen eines Einzelnen so weite Kreise zu ziehen vermag. Etwas muß an den Experimenten dieses Malers suggestiv wirken und dieses Etwas soll man nicht glatt von der Hand weisen.

Es ist offenkundig, daß Bewegungen immer dann einsetzen, wenn die alten Formen neuen Wahrnehmungen gegenüber nicht mehr genügen, wenn das feine Reagierungsvermögen künstlerisch organisierter Menschen die Empfindung auslöst, daß an Stelle der alten Formen neue gesetzt werden müssen, die geeignet sind, für die veränderte Anschauung den entsprechenden, ins Künstlerische übersetzten Ausdruck zu liefern. Dann setzt ein heftiges Suchen nach letzterem ein und da naturgemäß dem drängenden Bedürfnis zunächst diejenigen zu entsprechen geeignet sind, deren Geist von Hause aus auf Konstruktion und Versuch eingestellt ist, so wird deren Unternehmungslust in erster Linie angeregt. Es sind dann vornehmlich die Bedingungen gegeben für ein Emporkommen all jener rein theoretischen Talente, sowie jener Halbkünstler, die wohl über künstlerischen Ver-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

stand und Empfindsamkeit, nicht aber auch über vollwertige Gestaltungskraft verfügen und diese ziehen insofern Nutzen aus dem noch wirren und ungeklärten Zustand der Zeit, als sie, unbeschwert von dem Verlangen des Vollkünstlers nach Vollendung und absoluter Bewältigung, ihre Velleitäten, für deren richtige Bewertung noch kein Maßstab vorliegt, in den Vordergrund zu schieben Gelegenheit finden. Auch gelingt es ihnen kraft eines dogmatischen Eifers, den man mit einseitiger Intellektualität nicht selten gepaart sieht, fast immer, dem harrenden und wenig urteilskräftigen Publikum ihre Notstandsprodukte als Erfüllungen aufzureden. Sie vorab sind verantwortlich für das Burleske und Karikaturenhafte, was man zu Anfang mancher, an sich vollauf berechtigten Bewegung vorfindet. Sie überspitzen nur zu leicht, wie Shakespeare sich ausgedrückt haben würde, die Spitzen und Verstand, Unverstand, Unvermögen, ja direkter Humbug gehen bei ihnen fortwährend ineinander über. Man kann ihnen gegenüber nicht kritisch genug sein und wie die Erfahrung lehrt, werden sie ja zumeist auch wieder im weiteren Fortgang der Entwicklung völlig ausgeschaltet und fallen der in einzelnen Fällen nicht einmal ganz berechtigten Vergessenheit anheim. Ihr Schaden liegt darin, daß sie etwas Verführerisches für alle schwachen und von Großmannssucht getriebenen Geister besitzen; man nimmt nur zu leicht die Forcierung für kraftvolles Wollen und verwechselt die Verzerrung mit der naturgemäßen Erweiterung. Auch sind sie es, die dem langsam auf der Tradition aufsteigenden und die brauchbaren Elemente des Neuen sich organisch und mit richtigem Instinkt assimilierenden Genie, das nicht wie jene bei einem Dualismus von Form und Inhalt sich bescheidet, zunächst immer den Weg verlegen. Der Kubismus, wie auch andere moderne Bewegungen bieten hinreichend Gelegenheit, solche Erscheinungen nach allen Richtungen hin zu studieren. Die Verwirrung ist da groß und es heißt gut aufpassen, um das Gute ausfindig zu machen, was sich in ihnen bemerkbar macht. Nicht zum wenigsten Schuld an dem Mißstand trägt da heute auch eine ins Ungeheuerliche wachsende Kunstliteratur. Literaten, denen jedes innere Verhältnis zur bildenden Kunst abgeht, Maler, die vielleicht literarische, aber keine Begabung zu der Kunstgattung haben, der zu dienen sie vorgeben, betriebsame Kunstphilologen, sei es nun, daß diese sich auf unseren Hochschulen vor einem Kreis naiver Hörer interessant zu machen suchen, oder privatim der Oeffentlichkeit ihr Zeitgefühl zu beweisen bestrebt sind, alles redet und schreibt über moderne und modernste Kunst, und da nicht geleugnet werden kann, daß unter den Aeußerungen auch mancher geistreiche Passus zu finden ist und als im abstrakt Gedanklichen sich bewegend, für den Hörer oder Leser etwas Bestrickendes an sich haben mag, so tragen sie, so paradox das klingen mag, eher zu einer weiteren Verwirrung der Situation bei, als daß sie sie klären. Denn nicht jedes Problem, das sich gedanklich entwickeln läßt, taugt zugleich auch für die Uebertragung in die Tätigkeit der bildenden Kunst und nicht jede ins Nebelhafte getriebene subjektive Kundgebung, die sich mit

GASTON LA TOUCHE BEI DER TOILETTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Worten zur Not noch kommentieren läßt, ist auch gemalt oder gebildhauert möglich.

So war Cézanne, der „der Sorge der Impressionisten, die sich hauptsächlich um die Farbe drehte, die viel wichtigere um Aufbau und Ordnung hinzufügte“, in Verfolgung gewisser Gesetze der Komposition durch ständig vertieftes Beobachten der ihn umgebenden Dinge zu der Erkenntnis gekommen, welch wichtige Rolle für die Charakteristik und das suggestive Leben der durch die Malerei wiederzugebenden Objekte der Wechselwirkung der Flächen, Formen und Farben aufeinander zufalle. Und da er von der lediglich rezeptiven Darstellung der Natur, die wohl den äußeren Schein festhält, nicht aber den Wesensgehalt plus dessen Widerspiel im beschauenden Künstler gibt, hinweg und einer mehr aktiv ausdeutenden zustrebte, die zugleich seinem Verlangen nach Uebertragung der Raumdinge in das Zweidimensionale der Fläche besser genüge, wie die Malerei seiner Vorläufer, so hatte er sich einige Grundprinzipien zurecht gelegt, die ihm auf diesem Wege von höchstem Nutzen sein konnten. Er hatte sich im Geiste die vielfachen Flächen und Körper der Natur auf einige Grundformen zurückgeführt und gesehen, daß letzen Endes die ganze Modellierung in der Natur aus der Modellierung so einfacher Körper wie Zylinder, Konus und Sphäre abzuleiten sei. Dann hat er sich mit der Erforschung ihres Verhalten unter den variabelsten Bedingungen beschäftigt. Aber er war sich dabei stets bewußt, daß es sich hier nur um bloße Abstraktionen handle, die wohl der Erkenntnis förderlich sein mochten, nicht aber ohne weiteres auch der praktischen Verwertung zugeführt werden könnten und blieb in seinen Werken immer innerhalb des Bereiches des Konkreten. Erst seinem Nachfolger Picasso blieb es vorbehalten, einer schrankenlosen Spekulation auch Form geben zu wollen und er geriet dabei auf den Holzweg, auf dem wir ihn heute sehen. Auf einem gleichen sind alle seine Nachäffer und Mitläufer. Immerhin aber hat die kubistische Schule doch auch ihren Nutzen. Cézanne gegenüber hat sie einige Differenzierungen der von ihm aufgeworfenen Probleme geschaffen und sie hat die Wellen seiner Formbestrebungen weitergeleitet und verbreitert. Namentlich hat sie Verdienste um eine ausgiebige Vitalisierung der großen und kleinsten malerischen Flächen eines Bildes und welchen Zwecken diese dienstbar gemacht werden kann, habe ich erst neulich an den Arbeiten eines jungen Prager Künstlers gesehen, der das durch die Kubisten zur Be-

GASTON LA TOUCHE DIE FURT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GASTON LA TOUCHE FEUERWERK

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

achtung gebrachte und modern belebte Spiel farbiger Flächen gegeneinander sehr feinsinnig mit älterer malerischer Tradition in Verbindung zu setzen versteht und so zu ganz unerwarteten neuen Möglichkeiten überleitet.

Neben dem Kubismus ist es insbesondere noch der „Futurismus", der in letzter Zeit viel von sich reden gemacht hat. In einer für ihn wenig erfreulichen Weise jedoch. Nicht, als ob man ihm, wie seinerzeit der impressionistischen Bewegung, mit Entrüstung und Schmähungen entgegengetreten wäre — dazu mißt unsere Zeit ästhetischen Streitfragen Gott sei Dank nicht mehr, wie ehedem, eine übertriebene Wichtigkeit bei und ist andererseits wieder zu sehr auf Sensationen eingestellt, zu begierig à tout prix für fortschrittlich genommen zu werden — in den Kreisen, die in Betracht kommen, hat man die paar guten Ideen, die im Futurismus stecken, ohne Diskussion einfach akzeptiert und den Rest mit gutmütigem Humor behandelt. Zweifelsohne wäre man dem Kubismus gegenüber ebenso verfahren, hätte dort nicht der mystische Nebel, den man über das noch Sinnvolle der Sache gebreitet hat, einige Köpfe verwirrt, und schwache Geister, die sich ihm nicht zuletzt auch deswegen hingaben, weil er gestattete, im Trüben zu fischen, zu Dingen verleitet, die den Unsinn, der in ihnen steckt, nicht ohne weiteres erkennen lassen.

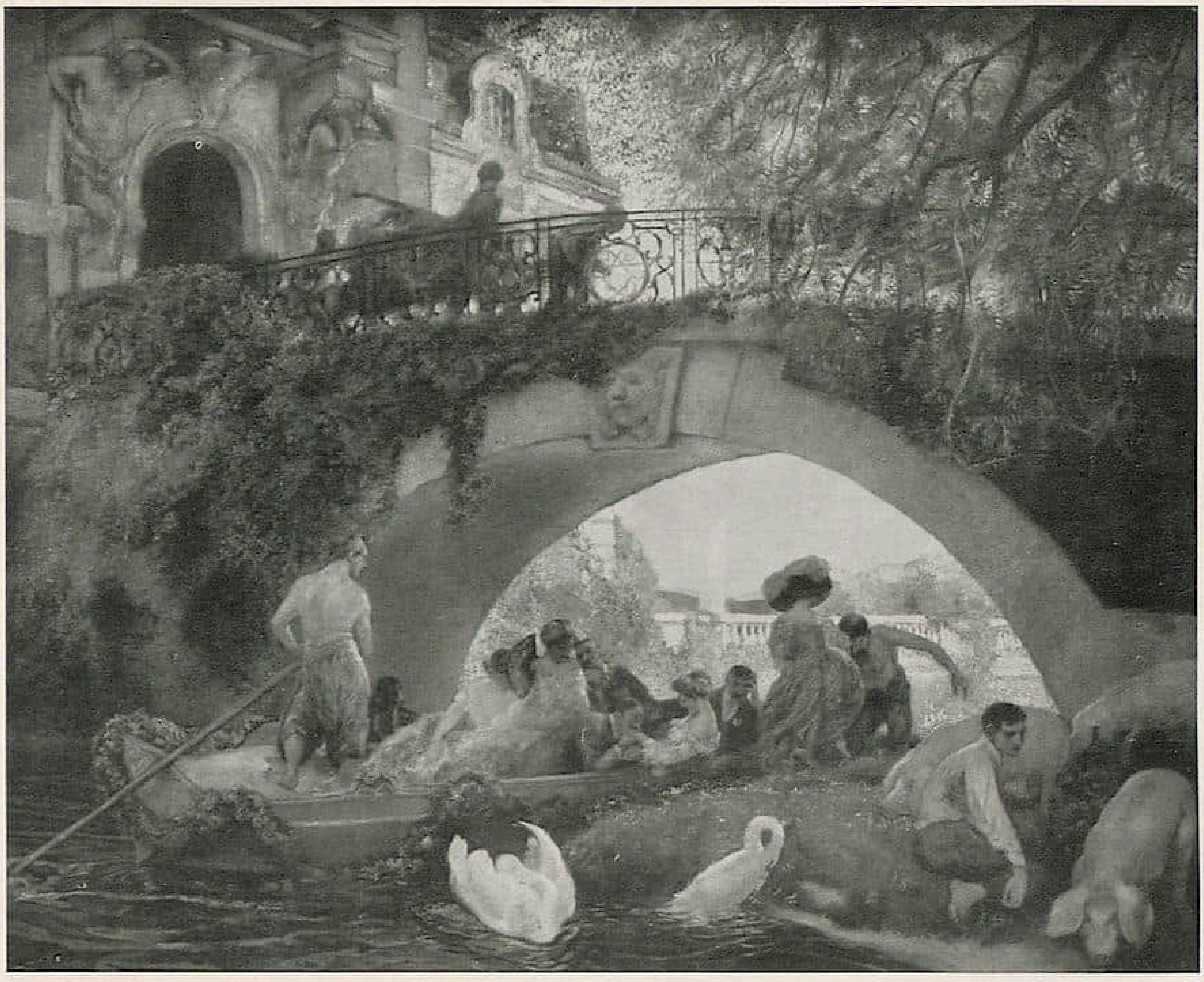
Vater des futuristischen Gedankens ist ein Italiener, ein gewisser Marinetti, der als Schriftsteller den Futurismus hauptsächlichst in der Literatur durchzusetzen bestrebt ist, dem sich aber auch ein paar Maler und Musiker angeschlossen haben. Marinetti gibt von Zeit zu Zeit Flugblätter heraus, die das „Programm des Futurismus" enthalten und in ihrer Phrasenhaftigkeit und dem selbstbewußten Ton, den sie anschlagen, jedesmal nicht wenig Kopfschütteln erregen. Aber obgleich darin auch einiges Gute und Wahre mit leidenschaftlicher Gebärde vorgetragen wird, wirken sie heute doch kaum auf jemanden mehr anders, denn als Kinderei und Großmäuligkeit.

Die Vorgeschichte der futuristischen Bewegung ist nicht ohne Pikanterie. In den Spalten des Pariser „Figaro" erschien nämlich vor zirka drei Jahren ein Artikel Marinettis, der nicht weniger forderte, als daß alle Denkmäler alter Kunst Italiens, Kirchen, Museen und Bibliotheken, niedergerissen und dem Erdboden gleichgemacht würden, um jedem unselbständigen Kopistentum das Wasser abzugraben und Raum zu schaffen für eine Geistigkeit, die ganz aus der Gegenwart, aus der modernen Zivilisation gezogen sei. In eingeweihten Kreisen erzählte man sich damals, der Verfasser, ein vermögender Mann, habe sich die Aufnahme dieses Artikels in ein so staats- und gesellschaftserhaltendes Blatt, wie den Figaro, bare 4000 Franken kosten lassen; es gab aber doch etliche, die auf die blague dieses Aufsatzes hereinfielen und sich von einem Gruseln überkommen ließen bei dem Gedanken, daß so umstürzlerisch Gedachtes eines Tages wohl auch in die Tat umgesetzt werden könnte. Marinettis Name wurde von da ab viel genannt, um so mehr, als sein Träger durch allerlei Exzentrizitäten ihn immer wieder in Erinnerung brachte und es ihm gelang, eine futuristische Gruppe zu bilden. Von dieser interessieren uns hier lediglich die bildenden Künstler; denn daß von Marinettis allgemeinkulturellem und literarischem Programm sich einiges hören läßt, besprochen und verteidigt werden kann, ist eine Sache für sich und ficht uns nicht weiter an.

Um Nichtsahnenden einen Begriff von futuristischer Malerei zu geben, tut man gut, die Beschreibung eines futuristischen Bildes zu versuchen. Im „Cicerone" hat Otto Grautoff gelegentlich der Pariser Ausstellung der Futuristen diesen Versuch unternommen und gibt dort folgende amüsante Schilderung eines Futuristengemäldes: „Eine Straße. Häuserfassaden im Zick-Zack, so daß alles durcheinanderpurzelt. Dazwischen liegt der halbe Körper eines Weibes. Wo die andere Hälfte sein müßte, spielen anderthalb Menschen Karten, gegen die ein Viertel von einem Omnibus anrennt, auf den die Hälfte eines anderen Omnibus auffährt." — „Dergleichen Dinge sieht man," heißt es im Vorwort des Ausstellungskataloges, „wenn man in einem Omnibus sitzt und geruhig zum Fenster hinausschaut."

Daß so ein Bild alle Begriffe über Bord wirft, die man bislang von einem Gemälde hatte, ist aus dieser Beschreibung ohne weiteres ersichtlich: statt *eines* Momentes der Bewegung, wie er bisher immer isoliert wurde, wird hier die Impression *kombinierter* Bewegungsmomente festzuhalten unternommen und das Sinnen und Trachten des futuristischen Malers kennzeichnet sich so auch ganz richtig an einer anderen Stelle jenes Vorwortes „als ein Wirken *gegen* den Impressionismus, indem der futuristische Maler über diesen hinaus fortschreitet". In eine Art von Ueberimpressionismus hinein also. Dabei kommt es dem Futuristen, wie er weiter verkündet, nicht so sehr auf die Wiedergabe des rein optischen Eindrucks der Bewegung an, sondern er möchte in seinem Bilde vor allem „all die Empfindungen festhalten und auf den Beschauer wirken lassen,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GASTON LA TOUCHE DER VERLORENE SOHN

die in dem Miterlebenden und Nachschaffenden solcher Szenen während des Erlebens auf- und abwallten". Hier berührt sich sein Programm mit dem anderer moderner Gruppen, die man unter dem Sammelnamen Expressionisten zusammengefaßt hat und über die unten noch in Kürze gesprochen werden soll, aber weit davon entfernt, in diesen Mitstrebende zu sehen, hat der Futurist für ihre Bemühungen nur ein bedauerndes Achselzucken und die verächtliche Bezeichnung „Akademiker" für ihre Person, denn sie begnügen sich ja bei der Statik des Ausdrucks, während „die Gleichzeitigkeit der Seelenzustände im futuristischen Kunstwerk der berauschende Zweck dieser Kunst ist".

Mit welchen Mitteln nun der Maler diese Gleichzeitigkeit erreichen könne, davon spricht das futuristische Katalogvorwort noch des langen und breiten: es doziert über die psychische Wirkung der linearen Rhythmisierung und über allerhand anderes, aber ich glaube, ich kann es mir ruhig schenken, auf all diese Redseligkeit des näheren einzugehen, denn das alte Bibelwort „An ihren Werken sollt ihr sie erkennen" hat auch hier seine Gültigkeit und es scheint mir besser, von diesen zu reden, als von grauen Theorien.

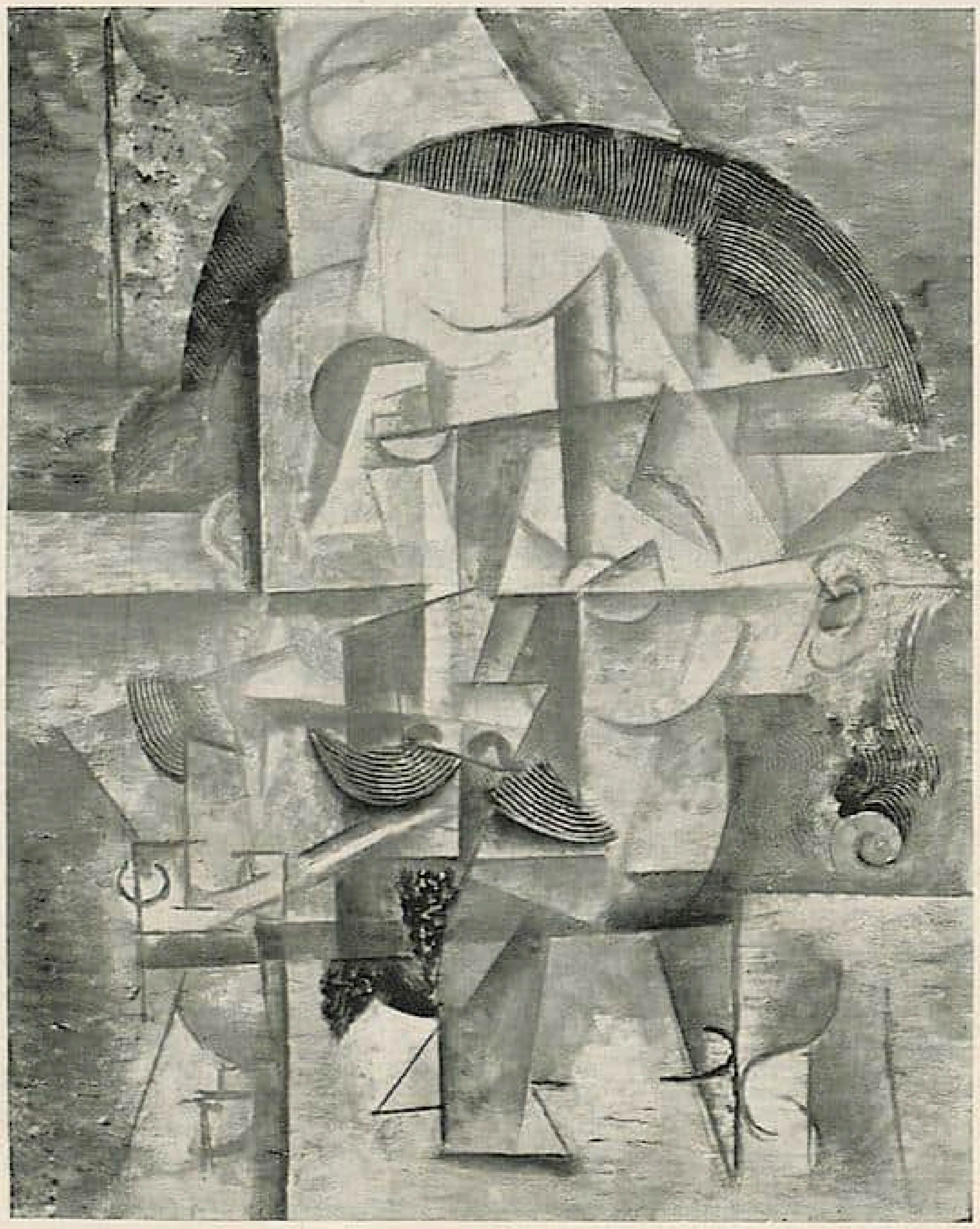
Nun läßt sich nicht leugnen, daß unter den Bildern, die man von den Futuristen im Original oder in Reproduktionen gesehen hat, einige nicht ohne Interesse waren und wenn man etwa an Severinis „Ballsaal" sich erinnert oder an Russolos „Revolution", so wird man zugeben müssen, daß dort die besondere Art, wie Flecken und Linien rhythmisiert, eurhythmisiert und gegeneinander gesetzt waren, nicht ohne sinnliche Einwirkung blieb und ein inneres Erleben auslöste. In der Tat ist hier der Bewegungseindruck ein intensiver und man mag es als das Verdienst des Futurismus ansehen, die Andeutung zu neuen Möglichkeiten in der Wiedergabe bewegter Massen gegeben zu haben. Im übrigen aber ist das Programm des Futurismus doch ein zu sehr literarisches, um von einschneidender Bedeutung für Malerei

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

und bildende Kunst zu sein; die futuristischen Ausstellungen haben es ja auch bewiesen: dem größten Kitschmaler ist Gelegenheit geboten, sich im Futurismus auszuleben, und das Rezept bedeutet für die Malerei als spezielle Gattung so gut wie nichts. Es bleibt dem einzelnen überlassen, wie er sich als bildender Künstler dazu stellt.

Mit dem Kubismus und Futurismus, obgleich sie als Hauptbewegungen der neueren Zeit hervortreten, sind jedoch noch keineswegs schon alle Strömungen umschrieben, die neuerdings aufgetaucht sind, und es nimmt namentlich der Expressionismus, den ich im Vorbeigehen schon oben erwähnte, noch einen breiten Raum ein. Obgleich in weiterem Sinne auch jene beiden ihm zuzuzählen sind, hat er noch Anspruch auf spezielle Erwähnung und Behandlung, um so mehr, als er nicht eigentlich eine einheitliche Sache ist, sondern sich wieder in mehrere Teilbestrebungen gliedert.

Unter Expressionismus versteht man, im Gegensatz zum Impressionismus, der als Darstellungsversuch des mehr oder minder passiven Eindrucks bezeichnet werden kann, ganz allgemein das Streben, das eigentliche Wesen der Erscheinungen, das „Ding an sich" zu geben. Der stärkste und suggestivste Ausdruck davon soll gefunden werden und zugleich auch soll in der Wiedergabe all das zur Geltung kommen, was die Betrachtung der Dinge in dem konzipierenden Künstler an Erlebniswerten zur Auslösung gebracht hat. Der Expressionismus ist also eine aktivere Gestaltungsweise der Wahrnehmungen, wie der Impressionismus, die Uebersetzung der Eindrücke der Außenwelt ins eigentlich Künstlerische und naturgemäß liegt in ihm erst die Vollendung und Bekrönung des Impressionismus vor. Es mußten daher zu ihm auch die Künstler gelangen, als sie sich in der Eindrucksmalerei erschöpft hatten und nichts ist berechtigter als die Absicht, die durch den modernen Impressionismus erweiterten Erfahrungen über das Verhalten von Form und Farbe unter variablen Verhältnissen zu einer neuen künstlerischen Anschauung zu verwerten. Cézanne, Van Gogh und Gauguin haben hier, jeder auf seine Weise, auch den Hebel angesetzt und sind zu Resultaten gekommen, die de facto eine neue Vergeistigung der modernen Malerei bedeuten. In ihnen wurzeln daher auch alle jene Bestrebungen, die die Gegenwart gezeitigt hat, den von ihnen begonnenen Prozeß fortzusetzen und im Einzelfall wird man bei einem modernen Expressionisten auch immer rasch zu unterscheiden vermögen, von welchem oder von welchen von diesen dreien er seinen Ausgang nimmt und wie weit er, an ihrem Streben gemessen, für die Evolution in Betracht kommt. So sehr es oft auch den Anschein hat, als stände man in den Bestrebungen der neueren Malerei einem unentwirrbaren Chaos gegenüber, so fällt es dem historisch geschulten Betrachter doch kaum schwer, sich jedesmal über das wahre Wesen der Kundgebungen Rechenschaft abzulegen und in dem Kunterbunt sich zu orientieren. So hat beispielsweise jener Teil der Expressionisten, die in einer Rückkehr zum Kindlich-Primitiven, zur Naivität, das Heil der Entwicklung sieht und der sich inspirieren läßt von allem, was charakteristisch ist für die Art und Weise infantiler Wesen, oder im Naturzustand oder niedriger Zivilisation lebender Völker, die Naturobjekte zu sehen und wiederzugeben, seinen Ahnen in



PABLO PICASSO — DER DICHTER
Im Besitz der Modernen Galerie (H. Thannhauser), München. — Siehe Text S. 294

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

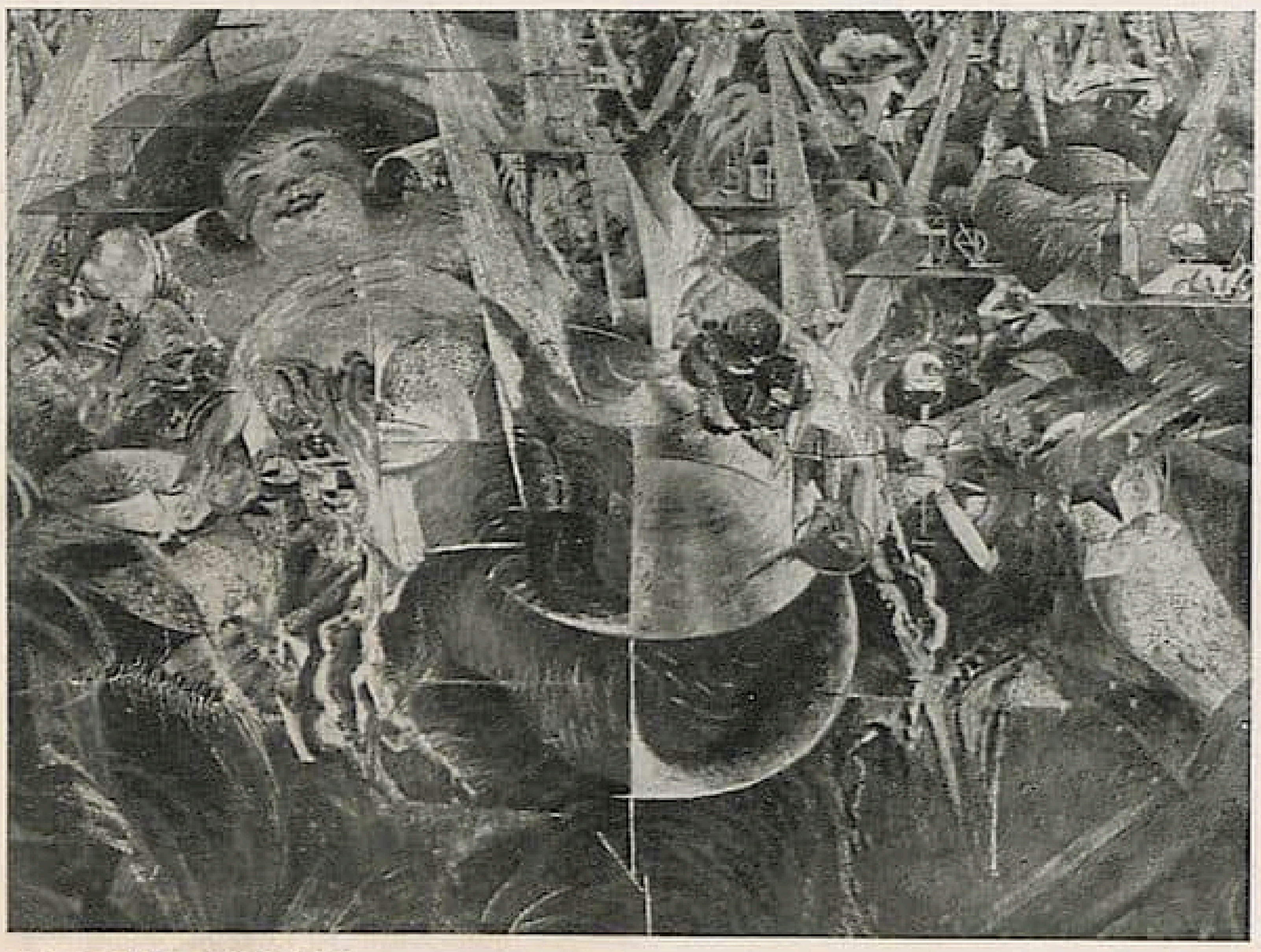
Gauguin, der europamüde in die Tropen geflüchtet war und an der Einfachheit des tahitischen Volksstammes sein Empfinden auffrischte und auf Van Gogh leitet jene Uebercharakterisierung oder gar Bizarrisierung der Formen zurück, mit der gewisse „Neuerer“ einem leidenschaftsvollen Gegenwartstil den Weg zu bereiten sich berufen fühlen. Quod licet Jovi usw. möchte man den meisten von ihnen zurufen und statt des Eindrucks von Kraft und Leidenschaft, der angestrebt ist, wird da, wo es sich nicht sowieso nur um Windbläserei und Schwindel handelt, meist nur der von Unsinn und Verrücktheit erzielt. Auch fühlt der Kenner mit Sicherheit durch, ob eine zur Schau gestellte Naivität echt oder nur affektiert ist und im letzteren Falle verstimmt sie nur, statt zu erfrischen und zu erfreuen. Wirkung um jeden Preis haben die Expressionisten auf ihr Panier geschrieben und „aus allen Dingen, die auf das Gefühl wirken, aus Gegenständlichem, wie Formalem bauen sie ihre Bilder auf“. Die Wirkungen sind dann meist auch darnach, öfters komische als ernste, und so sehr man dem Fortschritt zu huldigen entschlossen ist, niemand wird allen Ernstes annehmen, daß er durch solche Gewaltmittel in jedem Fall auch erreicht wird. Im Gegenteil wird der wahre Gegenwarts- und vorwärtsblickende Wirklichkeitsmensch jede solche Forcierung eher als rückständig empfinden, denn als bahnbrechend und weiterführend.

GINO SEVERINI — PAN-PAN-TANZ

Mit Erlaubnis der Berliner Zeitschrift »Der Sturm«. — Siehe Text S. 302

„Gott schütze die Kunst“ hat neulich ein Aengstlicher angesichts der vielen Exzentrizitäten und Auswüchse der Expressionisten, Kubisten, Futuristen und „absoluten“ Maler in der Ueberschrift zu einer Philippika gegen sie ausgerufen. Noch glaube ich nicht, daß zu solchem Pessimismus Anlaß besteht und ich halte dafür, daß die gesunden Kräfte in unserer Zeit immer noch stärker und wirksamer sind als die schlechten und kranken.

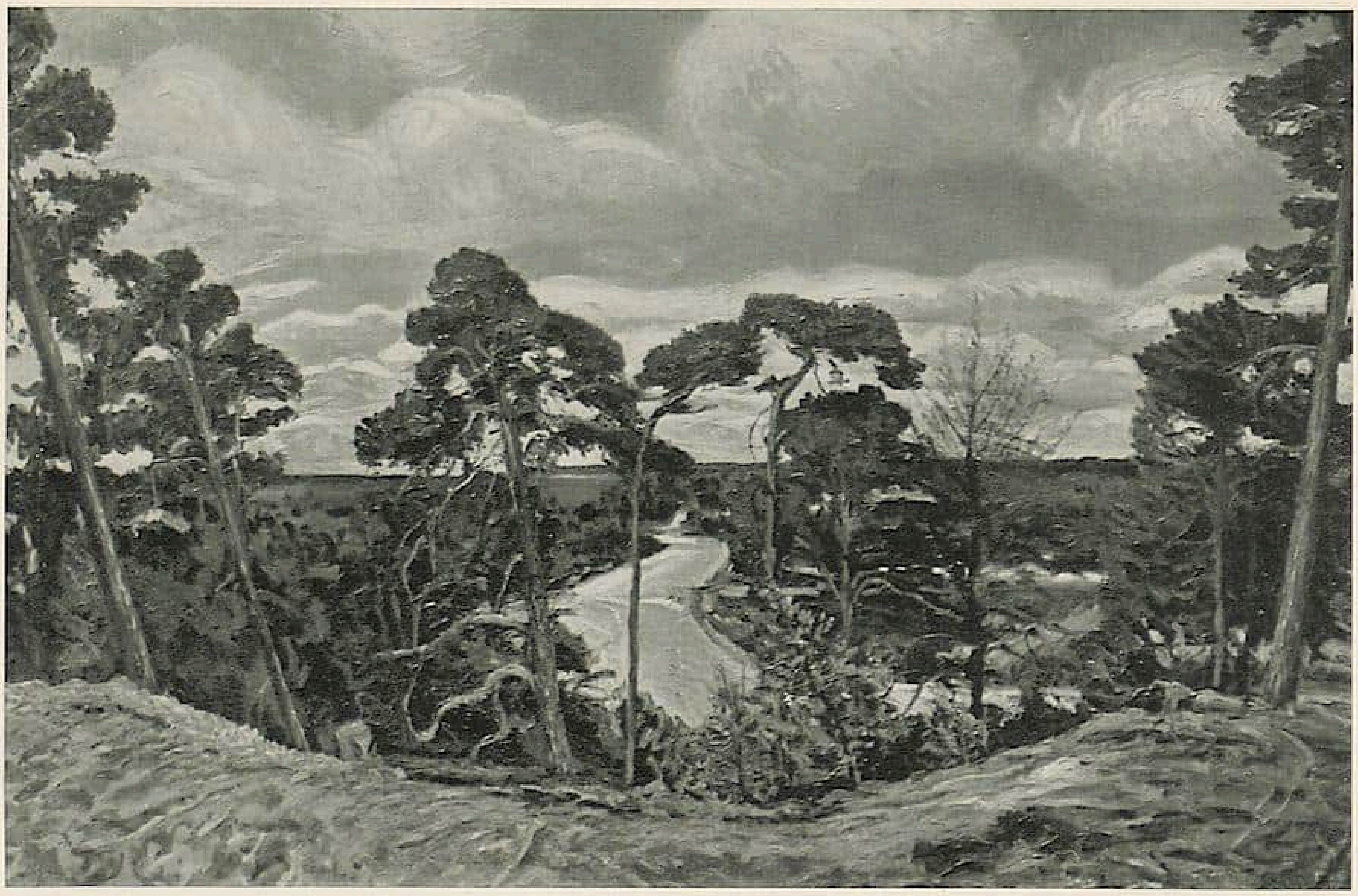
Auch bei den modernen Bewegungen in der Malerei und den bildenden Künsten wird es gehen wie es schon immer der Fall war: Was lediglich ephemere Bedeutung besitzt, wird rascher als man glaubt ausgemerzt und der Vergessenheit anheimfallen, das Gute aber und Zweckdienliche, anfangs oft verdunkelt von dem Produkte der Mode, kann kraft der ihm innewohnenden Gewalt auf die Dauer nicht verkannt werden und muß früher oder später an die Oberfläche gelangen.



UMBERTO BOCCIONI — DAS LACHEN

Mit Erlaubnis der Berliner Zeitschrift »Der Sturm«. — e Text S. 302

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RICHARD PIETZSCH ISARTAL

RICHARD PIETZSCH

Von Karl Friedrich Selle

Künstlerisches Genie ist eine ins Schöpferische gesteigerte Einseitigkeit. Wer das Kunstrichteramt ausüben will, muß mehr tun als das Publikum, das sich in seiner zusammengesetzten Vielseitigkeit mit Vorliebe einer auffallenden Einseitigkeit hingibt, ohne sich über Kraft und Größe der schöpferischen Tat, die ein Werk darstellt, klar zu werden. Nur in den seltenen Fällen, wo ein Werk den großen Genieglücksfall der Vollendung darstellt, finden sich beide, Publikum und Kritiker, in langem stillen Betrachten zusammen.

Dies, unser Beispiel, arbeitet natürlich mit den „idealen" Begriffen von Kunstpublikum und Kunstkritiker. Nun will ich weder behaupten, daß ich der ideale Kunstkritiker bin, ich kann auch nicht behaupten, daß das Publikum, das mit mir zusammen die große Sammelausstellung der Landschaften Richard Pietzschs besuchte, das ideale Publikum war, aber Tatsache ist, daß ich von einer feierlichen Stimmung ergriffen und überwältigt wurde, daß das Publikum nicht schwätzte, sondern sehr still und lange vergleichend und nachdenklich verweilte.

Diese Ausstellung war von drei monumentalen Landschaften beherrscht, Isarlandschaften, die der aus Dresden gebürtige, 41 jährige Künstler 1908 geschaffen hat, nachdem er mit dem Villa-Romana-Preis des Deutschen Künstlerbundes ausgezeichnet, zwei Jahre in Florenz gearbeitet hatte.

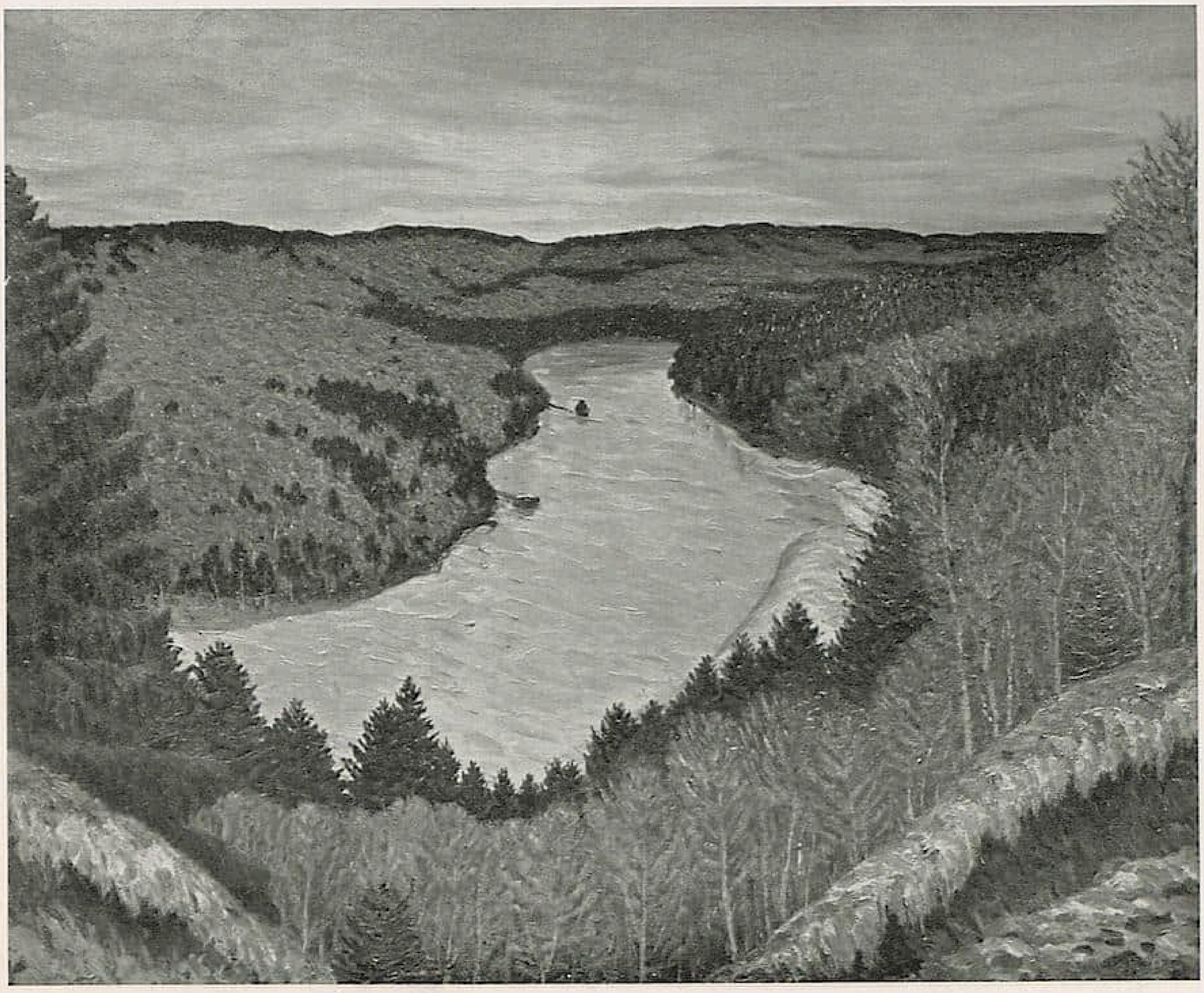
In diesen drei Landschaften: Frühling im Isartal — Isartal, von der Römerschanze

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

aus, unter abziehendem Sommergewitter — Spätherbst im Isartal, war alles, was einem sonst wichtige kritische Witterung gibt: das ganze technische Training der Jungmünchner, die raffinierte Nervendressur der besten Impressionisten nur vornehm verarbeitetes Mittel zu einem großen schöpferischen Zwecke. Die Kunst hatte hier zu einer Höhe gewollt und hatte sie auch erreicht: Die deutsche Hochlandschaft im bunten Ringe des Jahres zu begreifen, zu umschließen; der Künstler der Farbe hatte malerisch instinktiv dabei die Schwarz-Weiß-Kunst des Winters umgangen und doch den Jahresring geschlossen. Aus Farbe und Form wuchs Naturstimmung und Naturwahrheit zu monumentalen Werken.

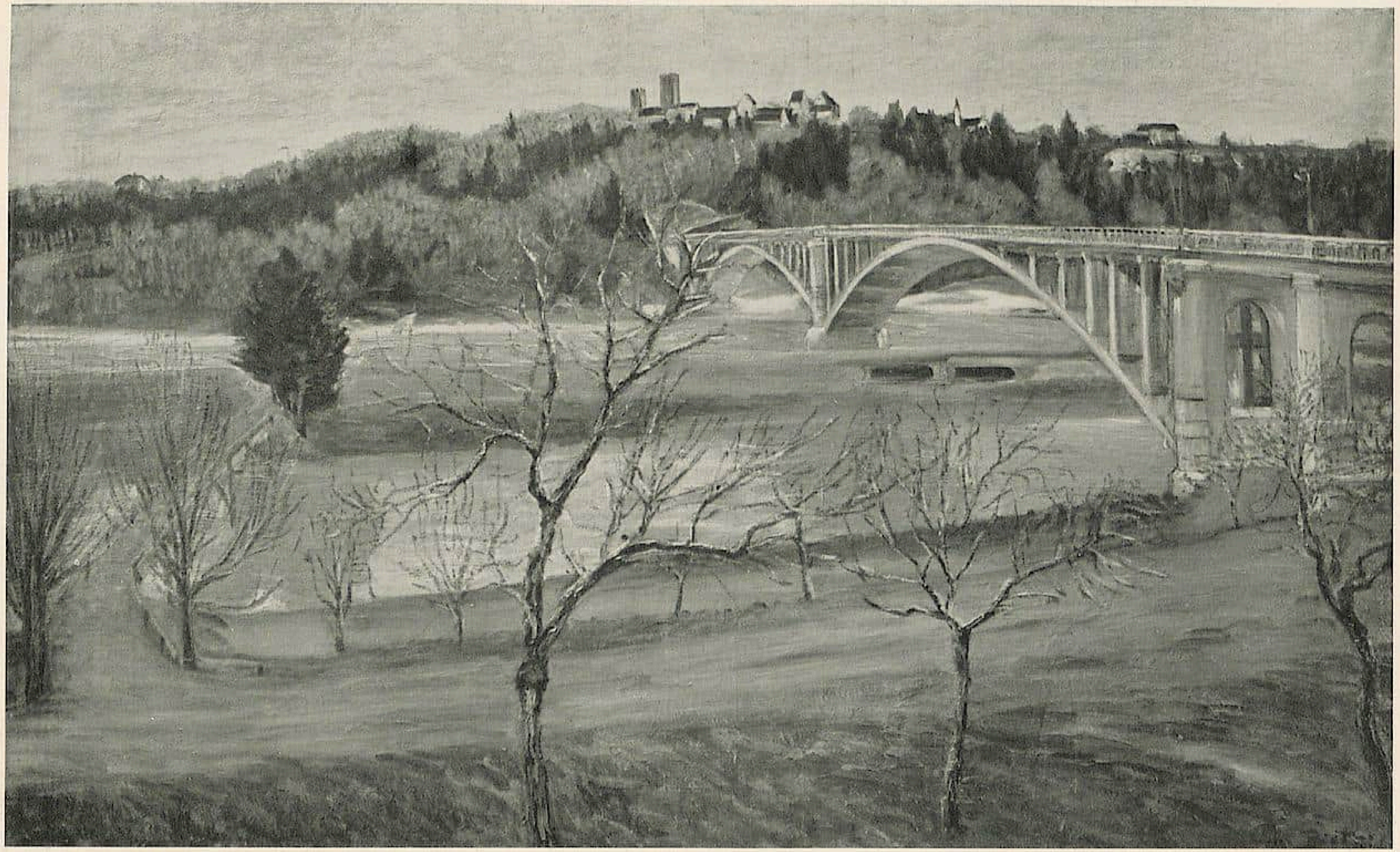
Der aus Italien Zurückgekehrte hatte sich mit einer Inbrunst in die deutsche Landschaft versenkt, daß ich mir zu allererst über dies Motivische im Eindruck Klarheit suchte, daß ich das fand, was der Kritiker so selten findet: Kontemplation. Der Künstler hat mir da mit einem Schlage das Gesetz der vollendeten künstlerischen Landschaftsform gegeben, über das ich mir noch nie so klar gewesen bin: Abgesehen davon, daß er ein Deutscher ist und ich einer, daß wir uns darin also besonders leicht fanden, weil Pietzsch so eminent deutsch die Landschaft sieht, wie neben ihm nur noch Kalckreuth und Volkmann — abgesehen davon erkannte ich plötzlich warum die süddeutsche Landschaft monumental ist: sie erwächst in Höhen und Tälern, in Nähe und Ferne so schlicht und klar, so gar nicht maßlos: ganz im klassischen Maß der großen künstlerischen Mitte zwischen dem Verkleinernden und Verflachenden, der Niederungen und dem Erregenden, der Endlosigkeit der Meere, der Maßlosigkeit des Hochgebirgs. Sie ist ästhetisch zu ermessen und Pietzsch hat sie ermessen.

Wie nun hatte das Genial-Schöpferische in ihm daraus die Werke gewirkt. Pietzsch vereinigte in jedem Werk die Maße in harmonischen Proportionen, in denen er nun seinen Landschaftsblick aufbaute — farbig aufmauerte



RICHARD PIETZSCH — VORFRÜHLING IM ISARTAL

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RICHARD PIETZSCH

GRÜNWALD A. D. ISAR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RICHARD PIETZSCH DIE STILLE BLUME

— so daß man glaubt, den Aufbau der Natur selbst zu erleben.

Wir betonen gerade den monumentalen Aufbau der Landschafts**form** bei Pietzsch, weil die Leser hier an den Schwarz-Weiß-Reproduktionen nach Werken seiner Hand nur den Aufbau der Formen, nicht die Entstehung dieser Formen aus Farbe genießen können. Es ist ja schon charakteristisch, in solcher Reproduktion zu sehen, wie ohne Farbe nicht etwa die Formen verfließen, sondern in starrer Härte sich als Eindruck ins Gedächtnis eingraben. Auch das dünkt mir ein wichtiger Beweis für die innere wahre Lebendigkeit von Pietzschs Landschaftsgemälden: die Farbe ist ihr Leben und Entstehen, ohne Farbe bleibt nur die totenstarre leblose Form, die monumentale Versteinerung des Lebens.

Die eigenartige Vollendung „konstruktiven Aufbaus“ ist bei Pietzsch offenbar von Anfang an dagewesen, klärt sich nur noch ab; sein rasender Fortschritt liegt in dem Eindringen in die Geheimnisse des „Lebens aus Farben“ eines Gemäldes. Da ist z. B. das Gemälde: Die stille Blume. Ich erinnere mich, es schon vor Jahren gesehen zu haben, es ist also ein frühes Werk, denn Pietzsch ist erst nach seiner Militärdienstzeit 1894 nach München gekommen, wo er die Akademie — nur kurze Zeit — beehrte. Da hat Pietzsch gewißlich nichts „Konstruktives“ schaffen wollen. Schon der Titel sagt’s, er meinte einen Traum, ein Gedicht.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

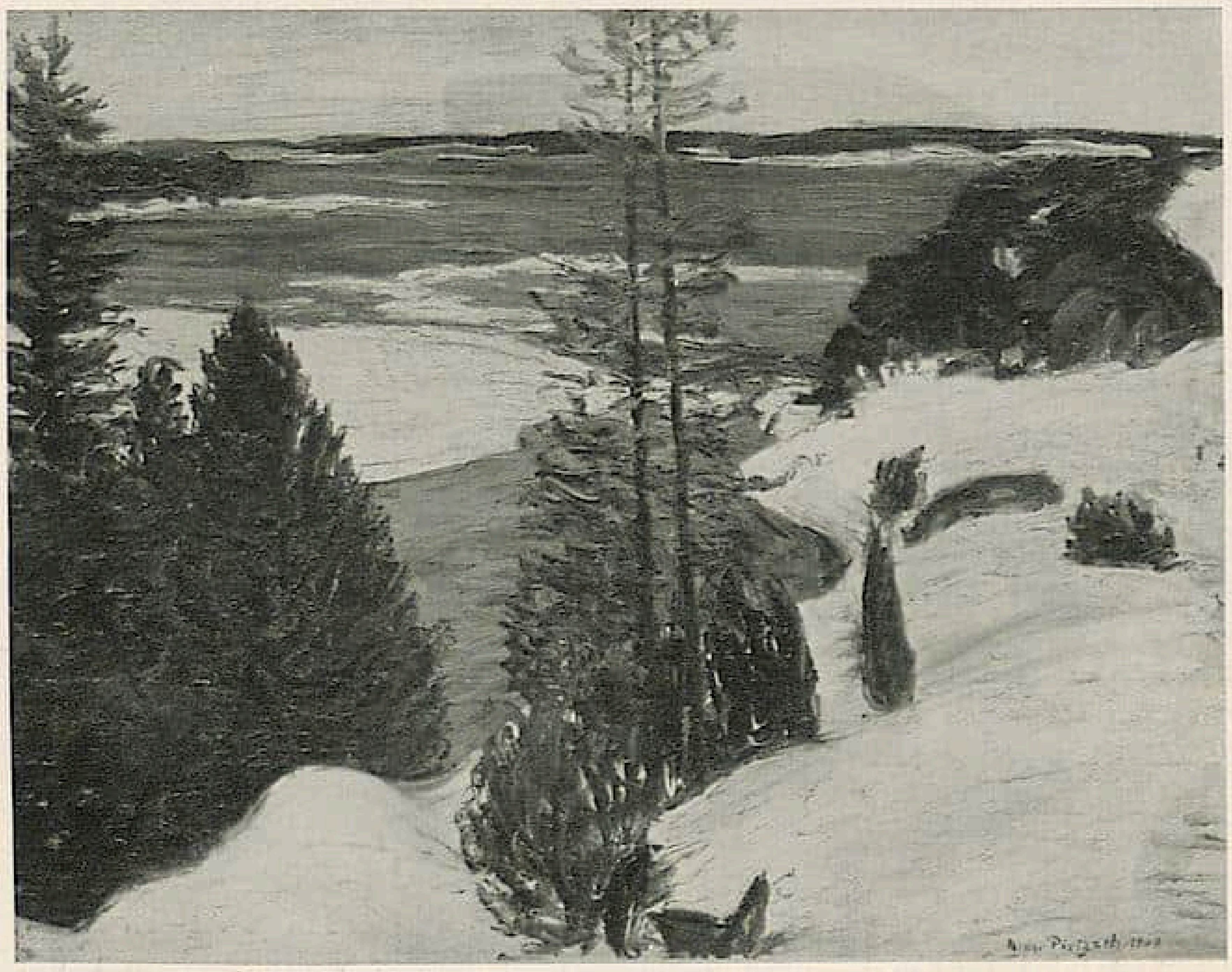
Weil er alles Naturlebendige ausdrücken kann, hat er auch das bleiche Leuchten der geisterhaften Blume wunderbar ausgedrückt, der Naturblick im ganzen ist eben doch eine fabelhaft starke „Konstruktion“. Das Format ist völlig Quadrat, die Horizontale liegt genau im oberen Drittel. Die Diagonale von links oben nach rechts unten durchschneidet die Höhe der Kurve, die von dunkler Waldhöhe gegen den Himmel gezeichnet ist, ebenso die Höhe der Kurve, die dunkel vom Wasser gegen das helle Schilfrohr in der Mitte des Bildes gezeichnet wird. In dieser Mitte schneidet sich diese Diagonale auch mit der andern von rechts oben nach links unten. Das elegante Schwingen dieser Kurven wiederholt sich in den Schilfhalmen, in den weißen Birkenstämmen, die die Horizontale betonen.

Pietzsch hat dies monumental Konstruktive natürlich durchaus nicht absichtlich gewollt, ebensowenig wie die Natur selbst ihre „schönen Proportionen“ absichtlich als schön schafft — im Gegenteil ist es ja so, daß alle Proportionen der Naturschöpfungen „schön“ sind, weil sie natürlich sind.

Das poetische, genrehafte Moment ist längst aus Pietzschs Arbeiten ganz verschwunden, der monumentale naturkräftige Aufbau ist immer reiner und vollkommener nur zum innersten Wesen seiner Werke geworden. Wie gesagt, man möchte mittels reiner Mathematik von Linien, Flächen und perspektivischen Raumproblemen sich ins Entstehungsgeheimnis ihrer Reize hineinbohren. Breitformate strecken sich in Hauptteilungen mit wuchtigen Horizontallinien, oft im Horizont selber gebreitet. Kurven fallen quer ins Bild, in prachtvoll tragender Spannung, fest und doch fast schwebend, Vertikale streben von unten auf, bald genau in Bildmitte teilend gestellt, bald stark seitlich gestellt, wie massige Portalsäulen, durch die hindurch der Blick ins Weite schreitet. Verwirrend kühn werden Linien- und Flächenspiele zuweilen in Charakteren von Wolkenbildungen, die zum Aufbau des Irdischen umgekehrt die schwebenden Massen des scheinbar Unkörperlichen stellen.

Das Werden, das Entstehen des Bildraumes zu solcher Naturwahrheit durch die Farbe, die die Dinge selbst und Licht und Luft über und zwischen den Dingen ergibt, das ist bei Pietzsch noch zweites, ganz besonderes Kapitel, das sich nicht rasch mit Hinweis auf diese oder jene Schule erledigen läßt; ich glaube, besonders in den Abtönungen und schwer-bunten Harmonien von Luft und Licht liegt wesentlich das Deutsche Pietzschs. Jedenfalls hat mich ganz und gar der herbe, grelle oder blasse bis tiefdunkle Ton seiner Farbenstimmung in allen — auch in seinen italienischen Landschaften, gepackt. Dieser Ernst, diese still gesättigte Fülle, — und diese klare kühle Luft, dies stille ruhende Licht!

Ich möchte da beispielshalber nochmals auf die drei genau studierten deutschen Jahreslandschaften zurückkommen, die bereits auch schon all das in sich einen, was aus Italien her in Pietzschs Auge wohl erst recht haften geblieben ist: ein inniges Leuchten der sattbunten Tiefe seiner Bilder.



RICHARD PIETZSCH WINTER IN DEN SCHÄREN

Den Frühling gibt Pietzsch in farbiger Erregung in Wetter und im waldigen Land. Die Höhen scheinen getigert: gelblich hellgrüne Flecke in breitem Schwarzgrün; — im dunklen immergrünen Nadelholz junges Buchengrün. Unten graue Ueberflutungen im Flußtal, der Himmel zerrissenes Blau-

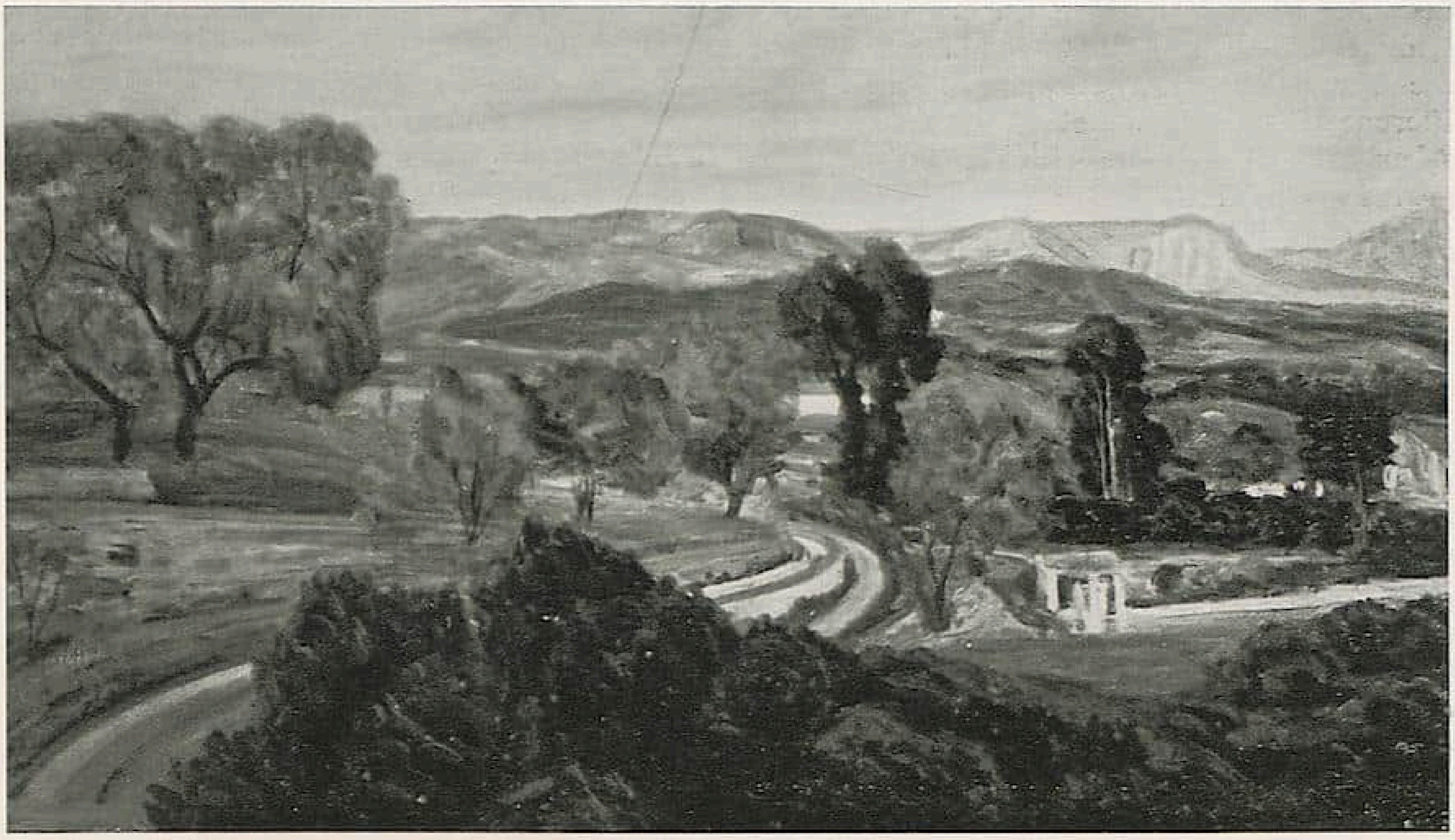
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RICHARD PIETZSCH VISBY AUF DER INSEL GOTLAND

grau tiefhängender ziehender Wolken. Es ist Frühling, farbig wächst's und weht's fruchtbar quellend übers Land: ungeklärtes Werden.

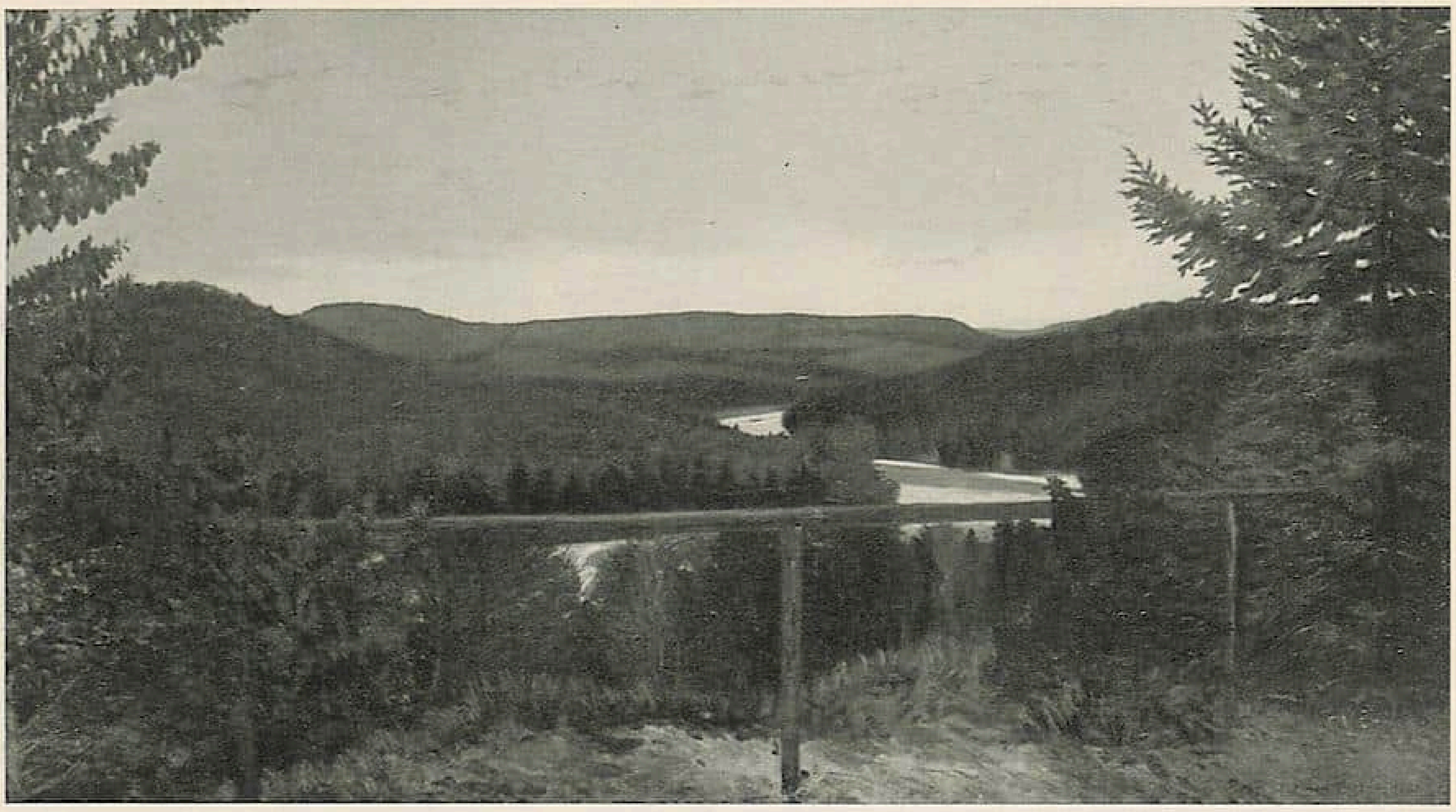
Der Sommer hat in den Bergwäldern einen Teppich aus Dunkelgrün und Saftgrün gemustert, der Fluß webt einen leuchtend opalfarbigen Streifen ein: die Farben sind reif, satt und voller Glut. Die Glut selbst wird niedergedrängt durch dumpffarbene Wetterschwüle, die mit grauen, blaugrünlichen bis schwefelgelbenGewölkengegendurchbrechende Sonnenstrahlen kämpft.

Der Herbst welkt bunt und feierstill; — deutscher Herbst. Eine rostbraun-schwarz



RICHARD PIETZSCH KORSIKANISCHE LANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RICHARD PIETZSCH ISARTAL

gefleckte tiefernste Wälderferne breitet sich von Höhe zu Höhe, der Fluß blinkt dazwischen kaum auf. Ein fahles Tiefrot eines absterbenden Baumes vorn ist der betonte farbige Laut des Ganzen, das zur langen Ruhe hingestreckt scheint, während sich darüber strahlend klar, glatt, stahlhart als graues Blau ein Abendhimmel wölbt.

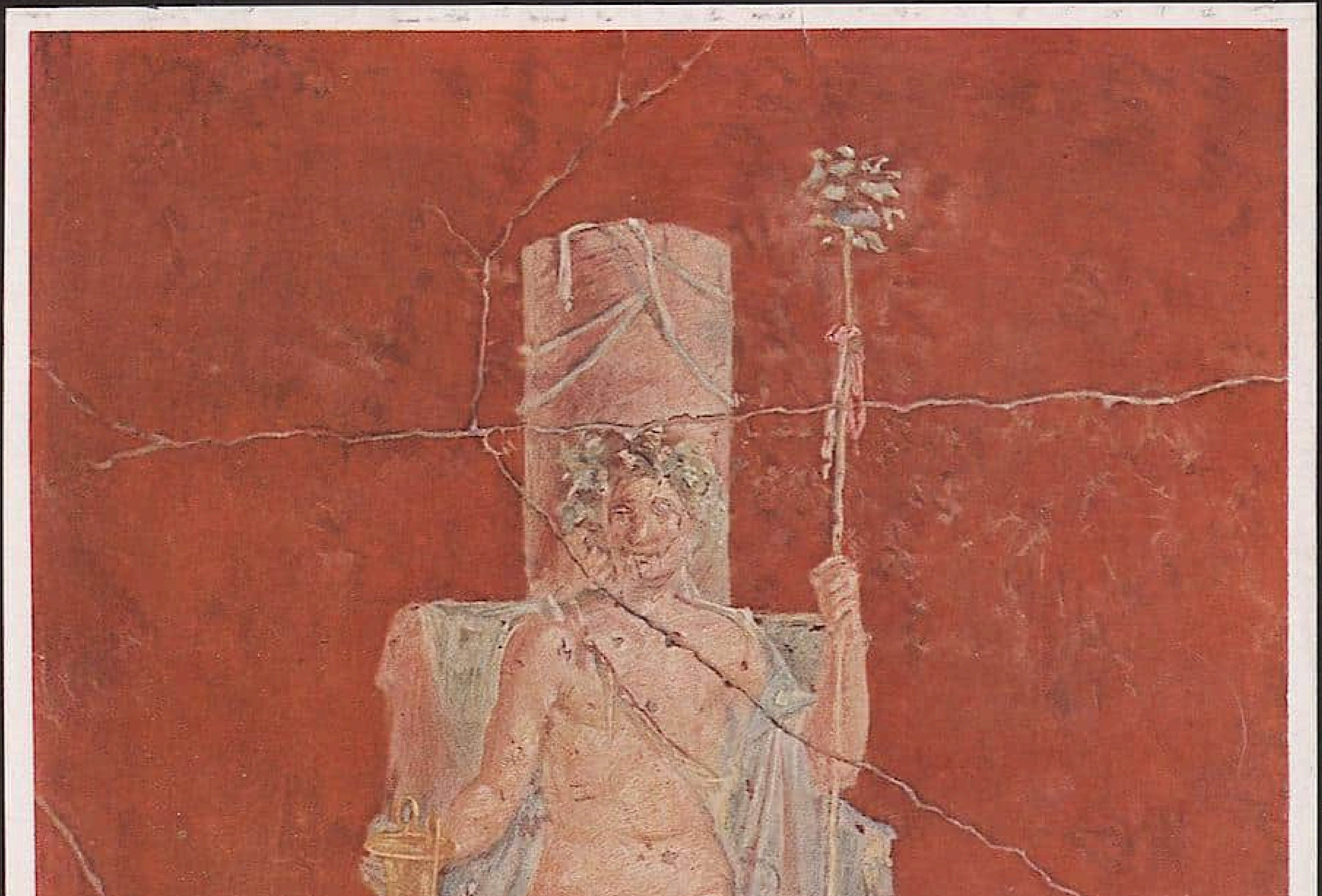
Ich wüßte nicht, wer mich je so wie Pietzsch deutlich die Poesie Homers, den „ehernen Himmel" hätte nachempfinden lassen — nur die Natur selber. Pietzsch hat auch über Florenz einmal einen gelbglühenden ehernen Abendhimmel gemalt. Die Stadt dämmert grauschwarz in ihrer Niederung; oben aber glüht es ab in blendendem Gelb. Pietzsch hat in Italien ungeheuer fleißig gearbeitet. Er hat Küstenklippen in tiefblauer Meerbucht, abendliche italienische Gärten, Corsikas an Formen und Blüten reiches Land, Florenz immer wieder, und die Anlagen der deutschen Künstlerheimstätte dort, der Villa Romana, gemalt; Luft und Licht zwischen Himmel und Erde webend überrascht jedesmal neu in eigenartig bedeutsamen Schönheitswerten der tonigen Abstimmung. Man verliert sich wohl auch einmal ins Studieren des Strichs dieser Meisterfaust, die hinschlägt: „Du befiehlst, so stehet es da!", wie eben nur das Genie befehlen, und eine eminente malerische naturschlichte Einseitigkeit Landschaftsblicke hinstellen kann.

Pietzsch wurde seinerzeit auf seiner Hochzeitsreise auch nach Schweden geführt. Seine schwerblütige deutsche Art war dort bald wie zu Hause. Die nordische Luft gibt alle Formen schwankend, bald weich in Nebel entrückt, bald in kristallner Klarheit vertraulich nahgebracht. Mit seinem brutalen Strich greift Pietzsch die feinsten bunten und luftigen Zartheiten, schwedischen Winter um Föhren und Berghänge, saftige Triften der Insel Gotland, in feuchter blauer Nähe dazu das Meer.

Ich will die Bemühungen abschließen, eine farbige Schöpferkraft in ihren Wirkungen darstellen zu wollen — ihr unmittelbares Wirken kann ich ja doch nicht „vermitteln", habe es nur als mein Erlebnis schildern wollen, damit die Betrachter der beigegebenen Nachbildungen nach Werken Pietzschs ungefähr wissen, was sie an bunter lebendiger Natur in diese mächtigen Formen einer seltenen Monumentalität zu gießen haben, damit sie sich so mit Wirklichkeitskraft und Leben erfüllen, wie die Originalwerke daran reich und gesättigt sind.

* * *

Endlich wieder einmal einer, dem das Seltene gelingt: seine Werke sind nicht poetische Literatur, nicht malerische Probleme, nicht Symbole, nicht gemalte Gefühle, sondern Naturerlebnisse, uns von schöpferischer Meisterhand gegeben. Daß es kerndeutsche Natur ist, die wir erleben, erfreue uns zumal.



THRONENDER DIONYSOS — NEAPEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SEILTANZENDE SATYRN NEAPEL

VON ANTIKER MALEREI*)

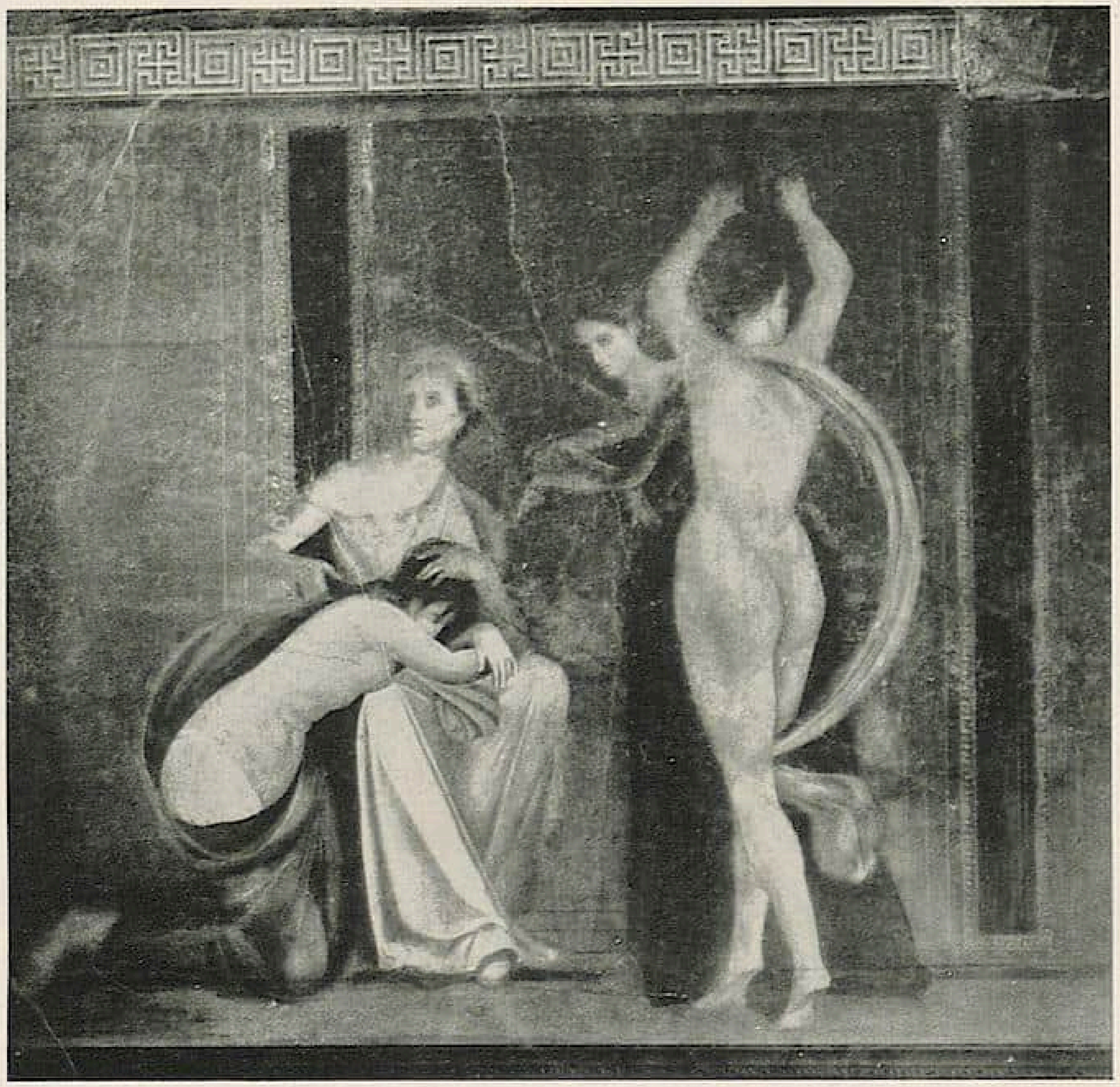
Von Professor DR. PAUL HERRMANN

Wenn das Wort „Antike" im Sinne der bildenden Kunst des Altertums ausgesprochen wird, so wird die Phantasie dessen, der es hört, unfehlbar zuerst und blitzartig reagieren mit der Vorstellung von Statuen und wieder Statuen, wie sie in endlosen Reihen die Säle unserer großen Museen füllen. In der künstlerischen Hinterlassenschaft des Altertums, wie sie vom Zufall und von der Widerstandsfähigkeit der Bildungen gegen die zerstörenden Einflüsse der Zeit gestaltet ist, behaupten sich die Schöpfungen der Plastik mit einem so beherrschenden Uebergewicht, daß die Eindrücke, die von ihnen ausgehen, für die Blicke des Fernerstehenden das Charakterbild der antiken Kunst schlechthin formen, und es ihm scheinen muß, als habe sich die künstlerische Kraft der Antike mit Einseitigkeit in der Bildkunst ausgewirkt. Sie öffnet den Weg für die Einfühlung in das antike Kunstwollen und seine Betätigungen, offenbart große Zusammenhänge in den Reihungen künstlerischer Gedanken und ihrer Bindung in Formen, und wenn es einmal gelingt, eine der führenden Künstlerpersönlichkeiten in freilich noch sehr unsicheren Linien auf der Zeiten Hintergrunde zu umreißen, so ist es ein Bildhauer. Unser Auge ist so sehr gewöhnt an die plastischen Gestaltungen der Alten, unsere Vorstellung so erfüllt von ihnen und so stark bestimmt durch sie, daß wir fast unwillkürlich antike Kunst mit antiker Plastik identifizieren.

Eine solche Anschauung ist verständlich, aber falsch. Sie heftet sich an ein Beobachtungsmaterial, das in seiner Trümmerhaftigkeit die Tatsachen entstellt. Als der Kunstbesitz Griechenlands noch aufrecht stand und unversehrt war, da sah das Bild ganz anders aus: da stand neben der monumentalen Plastik eine wurzelstarke und triebkräftige Malerei und teilte sich mit jener in die Hoheitsrechte. Ja es scheint fast, als habe sie in der Wertschätzung ihrer Zeit eine bevorzugte Stellung eingenommen. Das glaubt man zu empfinden, wenn man liest, was die antike Literatur über Kunst, Künstler und Kunstwerke zu berichten weiß. Da werden die großen Maler mit einer nicht zu übersehenden Vorliebe behandelt. Der Ton der Sprache ist lebhafter und wärmer, wenn von ihnen die Rede ist, und man fühlt,

*) Die Abbildungen zu diesem Aufsatz sind stark verkleinerte autotypische Wiedergaben von z. T. noch unveröffentlichten Lichtdruck-, Gravüre- und Farbenlichtdrucktafeln des von demselben Verfasser herausgegebenen grundlegenden Werkes: „Denkmäler der Malerei des Altertums" (Verlag F. Bruckmann A. G., München). Diese Publikation wird auf 600 Tafeln, 50:39 cm, das Gesamtgebiet der Antiken Malerei erschöpfend behandeln.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BACCHISCHER TANZ POMPEJI

wie ihr Schaffen das Interesse und die Teilnahme der Genießenden in gesteigertem Maße auf sich sammelte. Ueber ihr persönliches Auftreten als Menschen und Künstler, ihre Kunstanschauungen wird allerhand Wichtiges und Unwichtiges mitgeteilt, und wenn das auch oft in Form der unkontrollierbaren Anekdote geschieht, so zeigt der dabei entfaltete liebenswürdige Eifer doch, wie man das Bedürfnis empfand, sich mit den Malergrößen als aufragenden Erscheinungen zu beschäftigen, sie zu begreifen. Ihre Werke werden eingehend beschrieben und analysiert, und man fühlt an dem Bericht oder dem Urteil, wie sein Urheber interessiert und persönlich berührt war — alles immer in einem schwer zu bestimmenden, dennoch deutlich fühlbaren Gegensatz zu parallelen Erscheinungen auf dem Gebiete der Plastik.

Es ist also auch schon im Altertum so gewesen, wie in der neueren Zeit von den Tagen der Renaissance in Italien bis heute: die Malerei war die bevorzugte Kunst, ihre Leistungen wirkten unmittelbarer, eindringlicher und weckten die stärkere Resonanz. Uns sind diese, wenigstens für die Blütezeit der griechischen Kunst, da die gefeierten Meister am Werke waren, verloren. Daher das falsche Eindrucksbild von einem scheinbar begrenzten und einseitigen Auswirken der antiken Kunst. Wir wissen zwar was, aber sehen nicht mehr, wie Polygnot gemalt hat; wir hören von Stilbildungen und Stilwandlungen durch Apollodoros und Zeuxis, ahnen und begreifen Schöpfungsakte von ungeheuerster Fernwirkung, ohne diese doch sinnlich messen zu können, und der Zauber eines Gemäldes des Apelles wird nie mehr große Erregungen wirken. Das ist gewesen, in seiner geringen Widerstandsfähigkeit den Stürmen der zerstörenden Mächte unterlegen. Die Malerei, die der großen Plastik von Myron und Phidias bis zu Praxiteles und Lysippos zur Seite stand, ist restlos verloren, an ihrer Stelle ein großes Dunkel, gegen das eben jene Plastik im Eigenleuchten triumphierend sich absetzen konnte.

Aber nicht die ganze Malerei der Antike ist vernichtet. Ein paar Tausend Bilder und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KRIEGER UND MÄDCHEN
VILLA BEI BOSCOREALE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

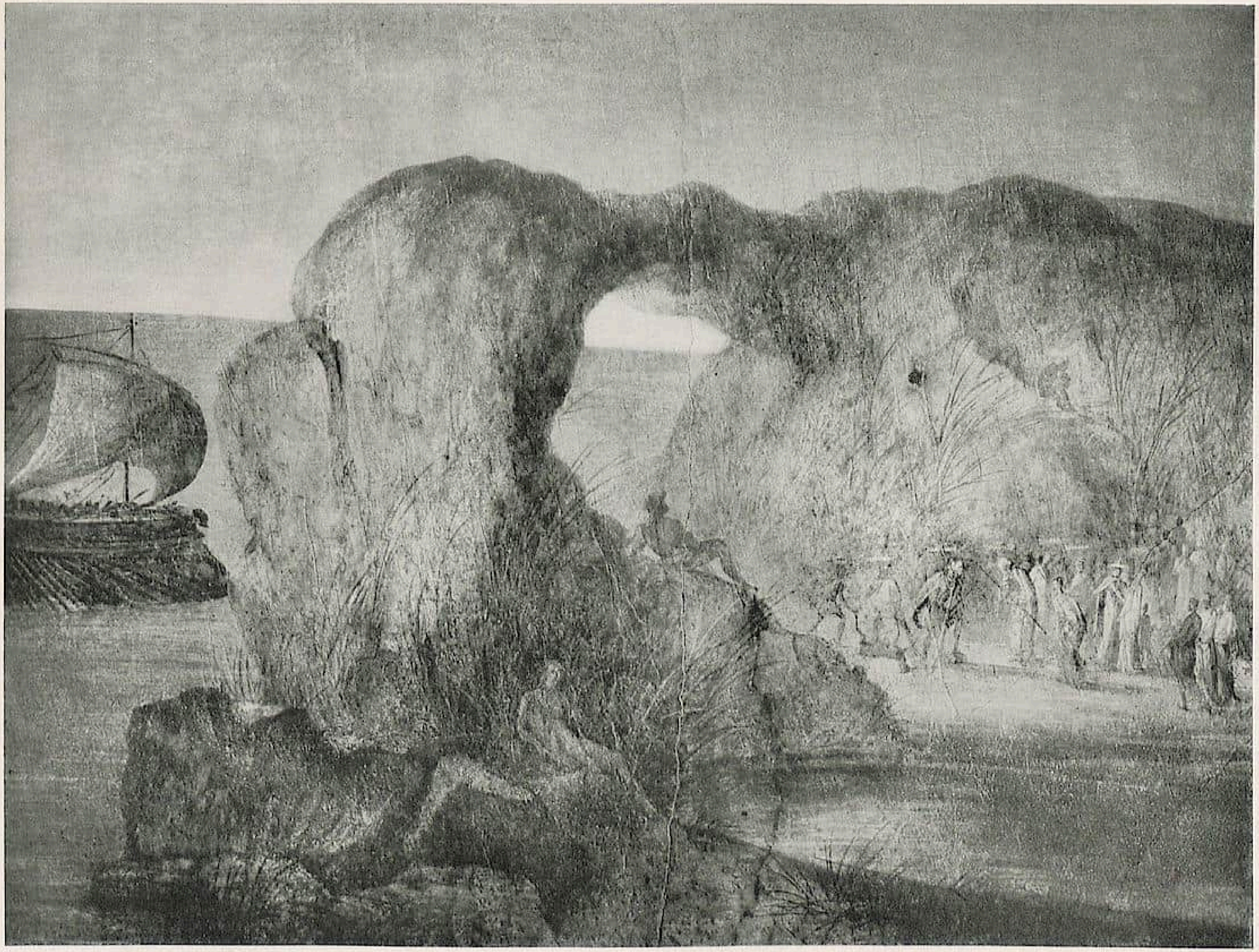
SCHMÜCKUNG EINES MÄDCHENS NEAPEL

ohne jede feste und gezogene Linie schwingende und vibrierende Form geworden. Wie leuchtet und schimmert die nackte Haut aus dem großen Rot des Grundes hervor, wie ist das zarte Rosa und Blau des Mantels belebend und ergänzend zwischen die beiden Hauptnoten gesetzt; wie endlich ist das ganze Farbenbukett zusammengehalten durch ein weiches, aber sehr deutlich empfundenes Licht, das tastend über die Flächen gleitet, alle Tiefen lockert und alles Feste auflöst in seidigen Wohllaut. Und was ist das nun? Ist das ein Bild, dessen Schöpfer hier mit höchster Sorgfalt ein Meisterwerk schaffen, eine schlagende Probe seiner Kunst hinstellen wollte, nach Bewunderung geizend? O nein. Das ist gar kein fertiges „Bild", das um seiner selbst willen entstand. Eine malerische Laune ists, ein prickelnder Gedanke, ohne jede Prätension ausgesprochen, ein Begleitwort aus dem Zusammenhange eines großen dekorativen Organismus und nur als Probe eines unbeirrbaren koloristischen Geschmackes einzuschätzen.

Motive besitzen wir noch — ein winziger Rest des ehemaligen Reichtums und ein versprengter, durch eine seltsame Fügung des Zufalls uns erhalten auf den Wänden von Pompeji, Herculanum und Stabiae, als im Jahre 79 n. Chr. die Aschen- und Schlammassen des Vesuv sich einhüllend über diese Städte herniedersenkten. Das ist gewiß weniger als ein Tropfen im Eimer, aber es ist, ergänzt durch einige verstreute Funde in Rom, das einzige, was wir haben, und es ist doch echte und rechte Malerei, Farben- und Pinselkunst, eingegeben und ausgeströmt durch ein so selbstverständliches und zielsicheres Gefühl für malerische Werte, daß man über einen solchen Hochstand künstlerischer Kultur billig erstaunen muß. Wer mit offenen Augen, die nicht bloß in die Seiten des Bädeker vertieft sind, durch die mit pompejanischen Malereien gefüllten Säle des Museums von Neapel wandert, der wird mit Ueberraschung gewahr, wie hier schon malerische Probleme angeschlagen und bewältigt sind, die heute wieder im Mittelpunkte der Tagesmeinungen und Tagesforderungen stehen. Da hängt das ausgeschnittene Stück einer roten Wand, auf deren Grund ein thronender Dionysos gemalt ist, fast nackt, nur von einem dünnen Gewande leicht umflossen (vgl. Abb. geg. S. 313). Wie ist das in Farben gedacht und gesehen,

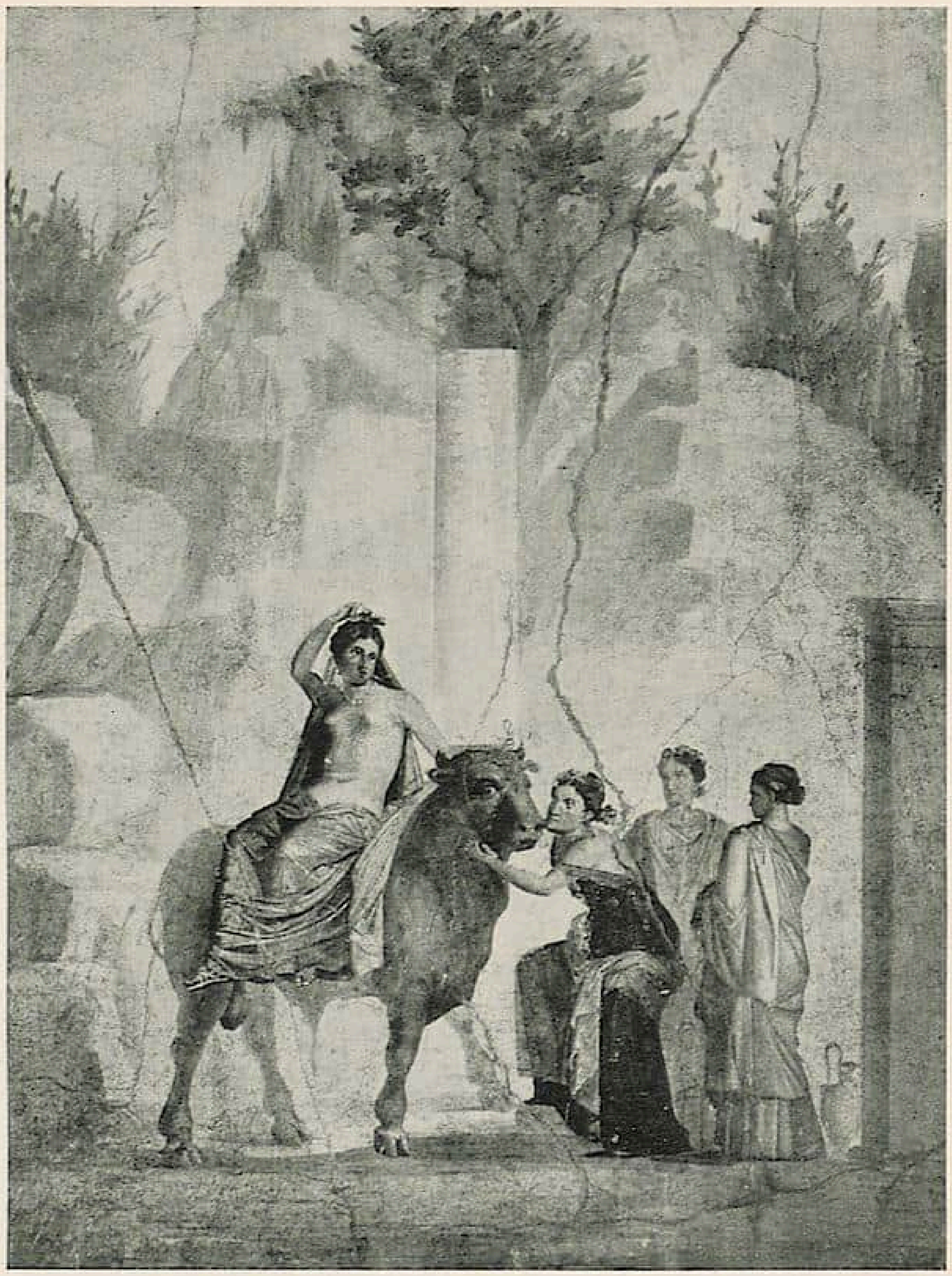
Wie hier das feine Farbengefühl, ein Zusammenstimmen der Bilderscheinung aus farbigen Valeurs im Sinne heutiger Anschauungen und Betätigungen Triumphe feiern, so ist in einer andern Pinselschöpfung verwandter Art und Bedeutung die Freilichtmalerei Ereignis geworden. Es gilt die zur Gruppe vereinigten schwebenden Gestalten eines Satyrs und einer Bacchantin (Abb. S. 320). Hier ist der Malgrund ein helles Blau, und als habe diese Farbe dem Maler bei der Arbeit die Vorstellung des ätherdurchfluteten Raumes suggeriert, läßt er seine Gestalten wie unter auffallenden Sonnenstrahlen leuchtend erscheinen. Auf dem nackten Oberkörper des Mädchens erglüht das Licht in breiten Flächen, und besonders klar wird die Absicht des Malers bei dem erhobenen rechten Oberschenkel des Satyrburschen, der an seiner oberen Endigung unter einem kräftigen Schlagschatten, erzeugt von dem Fruchtschurz, liegt, während weiter vorn das Bein aus der Sphäre dieses Schattens heraus in das heftige Sonnenlicht hineinragt. Auch die flakkernden Lichter auf dem Gesicht des Satyrs, die breiten Lichtstreifen auf seinem Fruchtschurz sind bezeichnend für das hier „gestellte

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ODYSSEUS AM EINGANG ZUR UNTERWELT ROM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

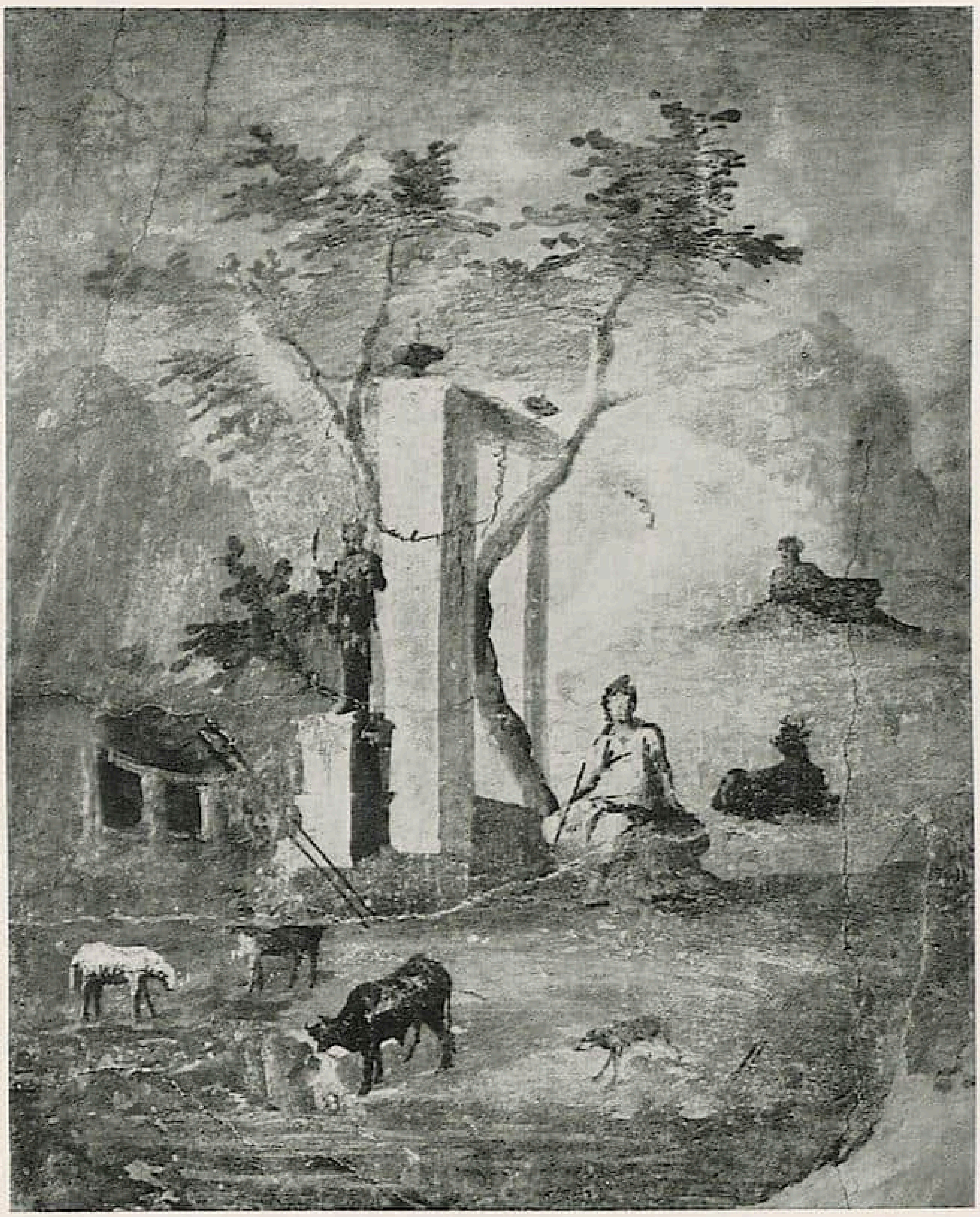


DER RAUB DER EUROPA NEAPEL

und gelöste malerische Problem", wie wir heute sagen würden, für die Betätigung eines aus sicherer Tradition heraus seine Eigenwirkungen äußernden malerischen Instinktes, wie es im Sinne des pompejanischen Malers einfacher heißen müßte: denn von einer großen Problemstellung hat dieser einfache Meister, der nur wollte, was er konnte, der aber auch konnte, was er wollte, sicherlich keine Ahnung gehabt.

Und endlich ein drittes „Problem" der Jetztzeit: der Impressionismus. Auch er ist in der antiken Malerei bereits künstlerische Tatsache geworden. Man betrachte das große Landschaftsbild aus einem Hause auf dem Esquilin in Rom (Abb. S. 317): ein Felsentor als Eingang zur Unterwelt, unter dem Odysseus steht, den schwarzen Widder opfernd, dessen Blut mit seinem Geruch die Schatten der Abgeschiedenen anlockte. Wie diese „Schatten" mit Flecken, Strichen und Streifen, ohne irgendeine feste Linie hingeworfen sind, so daß sie nirgends bestimmte Form verraten und nur als Erscheinungen das Auge beschäftigen und reizen, wie die dichte Masse, die aus dem Hintergrunde heranwogt und das einzelne aufsaugt, dem Gefühl suggeriert wird: könnte man das anders, denn als impressionistisch bezeichnen? Und auch hier wieder diese bewußte Lichtführung: wie durch das Felsentor aus der Oberwelt ein heller Strahl in das Schattenreich hineinbricht und dessen schweigendes Dunkel schrill zerreißt, wie diese Flut über die vordersten Gestalten der Abgeschiedenen hinstreicht, ihre Geisterblässe enthüllend, ihre Körperlosigkeit

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

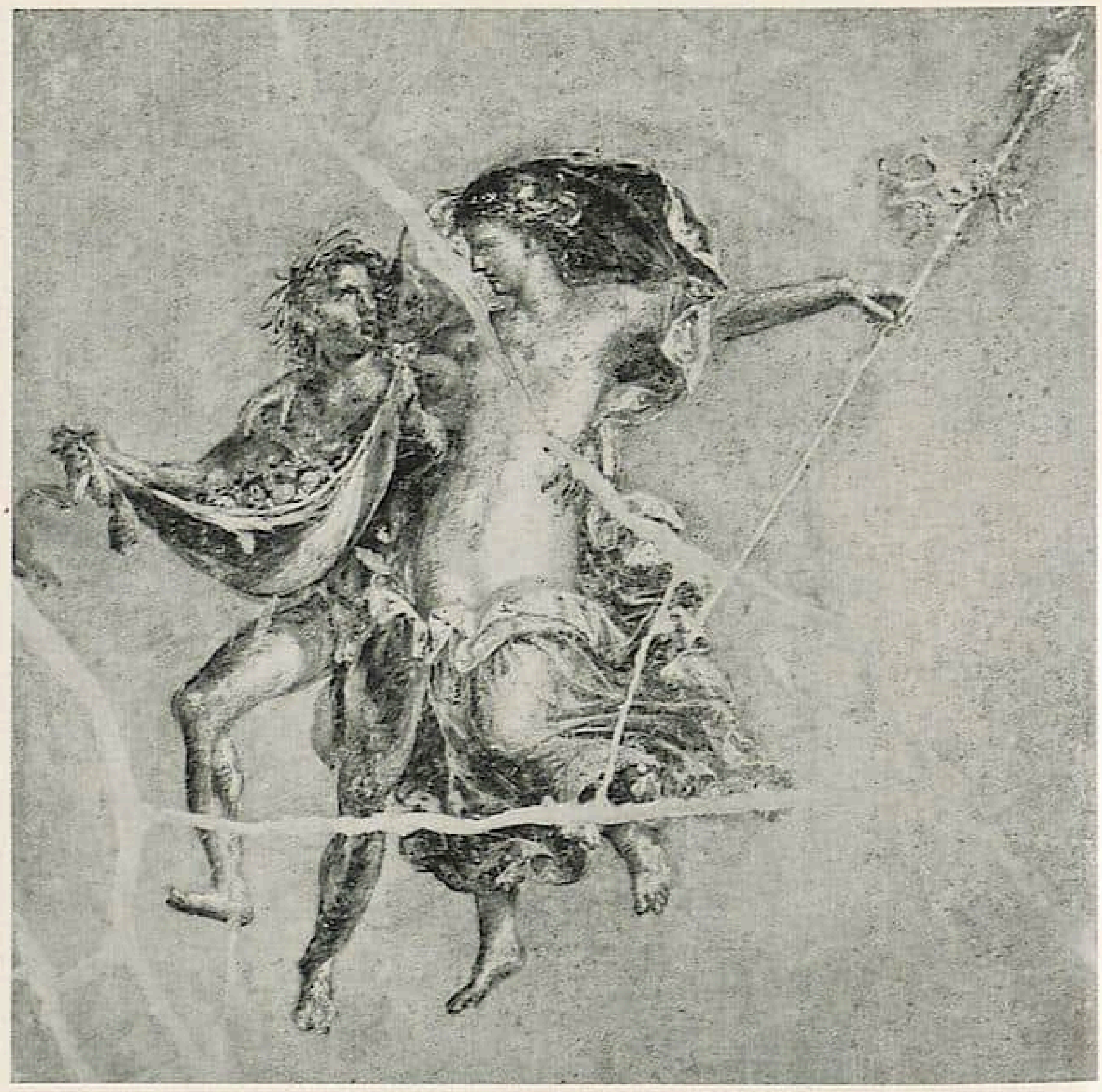


PARIS AUF DEM IDA NEAPEL

fast zum Zerfließen bringend — das sind malerische Werte, malerische Wirkungen, die aus dem Altertum her direkt die neueste Zeit grüßen.

Nun muß man sich freilich hüten, nach solchen Proben etwa die antike Malerei in ihrer Totalität zu werten und einzuschätzen. Ein Gemälde des Polygnot hat niemals so ausgesehen, wie die zuletzt gewürdigte Landschaft vom Esquilin, auch ein Gemälde des Zeuxis nicht, auch nicht des Apelles. Was wir an Malereien aus Pompeji und Rom erhalten haben, fällt seiner Entstehung nach in den Raum etwa eines Jahrhunderts, und zwar eines Jahrhunderts, das mit dem Jahre 79 n. Chr., dem Termin der Zerstörung Pompejis schließt, mit seinen Anfängen die letzten Jahrzehnte vor Christi Geburt umfaßt. Es ist also das erste Jahrhundert der römischen Kaiserzeit und die letzten Jahre der Republik, deren Malerei wir mit unserer Beobachtung umschließen. Aber wie sie da fertig, zielbewußt und sicher vor uns steht, kann sie nicht spontan entstanden sein. Was wir sehen, ist der Abschluß einer langen Entwickelung, das Resultat einer Tradition, deren einzelne Etappen wir weder in ihrem Verlauf, noch in ihrer Ausdehnung nach vorn, in die Blütezeit der griechischen Kunst hinein, verfolgen können. Solche Spuren aufzuweisen, Zusammenhänge mit älteren Stilepochen aufzudecken, ist nur auf dem Wege mühevollster Einzeluntersuchungen möglich, denen hier nachzugehen ein freudeloses Unternehmen wäre. Was da ist und mit Auge und Gefühl genossen werden kann, daran die Freude zu wecken,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



SATYR UND BACCHANTIN NEAPEL

kann allein das Ziel sein, dem hier zugestrebt werden soll, wobei man sich nur die zeitliche Bedingtheit in der Entstehung der zu beobachtenden Erscheinungen gegenwärtig halten möge.

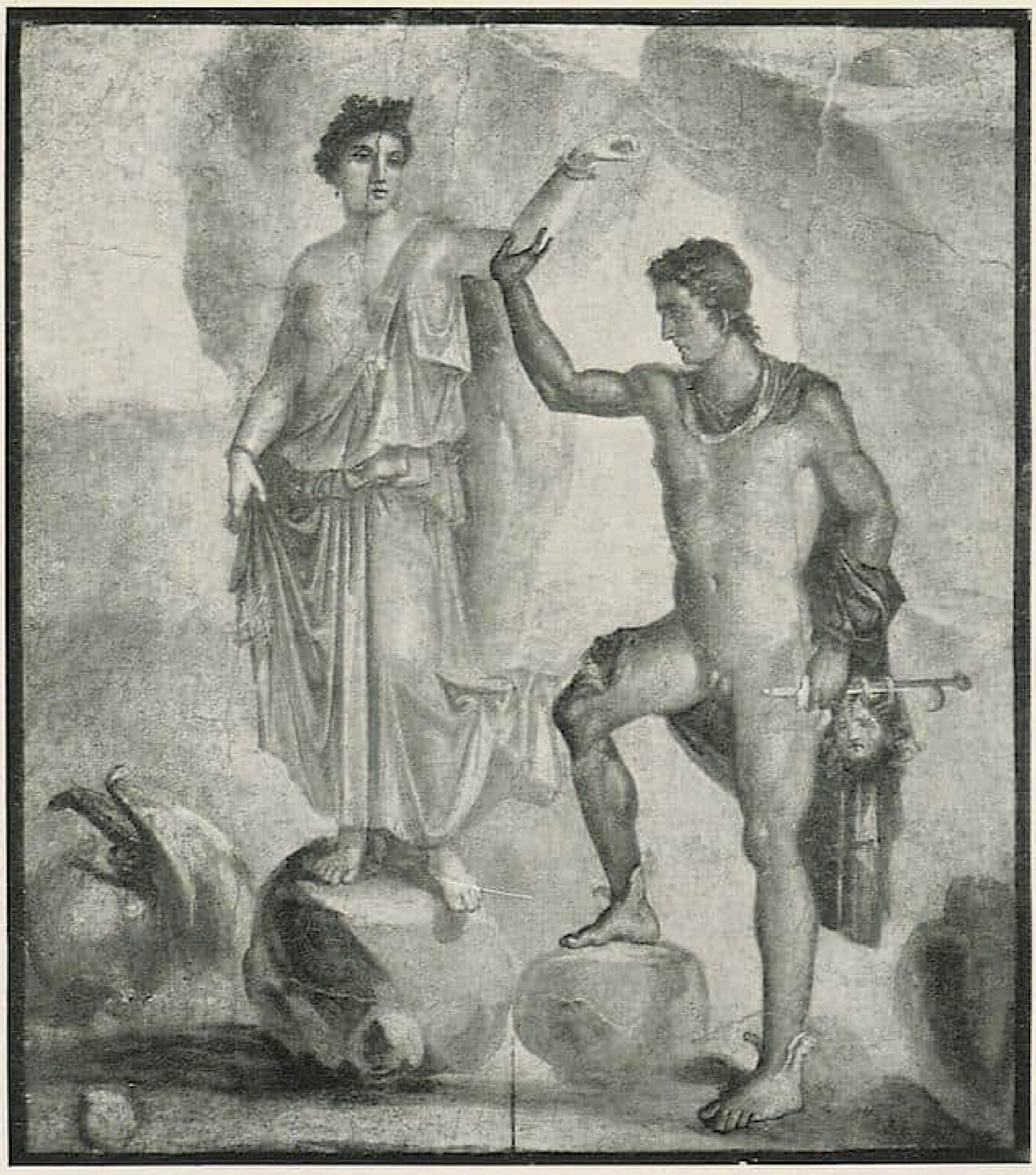
Aber auch die erhaltenen Malereien sind weit davon entfernt, eine homogene Masse zu sein, auch in ihrem Umkreise läßt sich, zwar nicht eine eigentliche Entwickelung im Sinne eines Fortschreitens von beschränkterem zu freierem Wollen und Können, wohl aber ein sehr klarer und bewußter Wechsel stilistischer Prinzipien beobachten. Das hängt untrennbar zusammen mit der künstlerischen Fassung der dekorativen Gefüge ganzer Wände, denen die figürlichen oder landschaftlichen Bilder eingegliedert sind. Wie diese Dekorationen im Anfang des unserer Beobachtung erschlossenen Zeitabschnittes in großen und stark wirkenden architektonischen Formen gehalten sind, so herrscht auch in den Bildern eine Auffassung und ein Formenausdruck von ruhiger und gesammelter Größe. Die Unterweltslandschaft vom Esquilin gehört dahin, und den gleichzeitigen und gleichgearteten monumentalen Figurenstil zeigen Bilder wie die Zweifigurengruppe aus einer Villa bei Boscoreale (Abb. S. 315) oder die Tanzszene aus der neuentdeckten Villa vor dem Herkulaner Tor von Pompeji (Abb. S. 314). Wie das erste in der Wucht des Figurenausdrucks etwas geradezu Imponierendes hat und die größten Namen des Cinquecento in die Erinnerung ruft, so besticht das andere durch den feinen Reiz, mit dem der nackte Körper der im Tanze wirbelnden Bacchantin vorgetragen und auf das Rot des Hintergrundes gestellt ist. Da bricht neben der Stilgröße auch ein malerisches Gefühl durch, das ja auf der Unterweltslandschaft noch größere Triumphe feiert. Noch freier entfalten kann es sich auf den seltenen Kabinettbildern dieser Stilrichtung, von denen die Schmükkungsszene aus Herkulanum (Abb. S. 316) vielleicht die glänzendste Probe bietet. Eine zarte Musik fein gestimmter Töne in den lichten, mit bläulichen und violetten Schatten gedeckten Gewändern ist hier zum Klingen gebracht, und in höchst delikate, durchaus harmonische Verbindung damit ist die statuarische Haltung der Gestalten gesetzt: die Einwirkung des Monumentalstiles der Zeit.

Dessen Herrschaft bricht nun auf einmal ab, um einer fast diametral entgegengesetzten Richtung Platz zu machen. An Stelle des Großen tritt jetzt das Kleine, an Stelle des Starken das Feine; die Herrschaft der Linie löst die der Farbe ab, der Pinsel scheint mit dem Stift vertauscht: es waltet ein extrem zeichnerisch gerichteter Sinn. Man sehe ein Bild wie die Bestrafung des Eros (Abb. S. 321). Straff und fest gezogen ist der Umriß der stehenden Frauengestalt, scharf und präzis sind die Linien des reichen Faltendetails eingesetzt, knapp und bestimmt sind die Formen des Gesichtes modelliert; und zu alledem doch: welches bewußte und sichere Stilgefühl auch hier, welche Fertigkeit der Erscheinung — man glaubt eine Gestalt Mantegnas zu sehen. Ein

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BESTRAFUNG DES EROS
NEAPEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

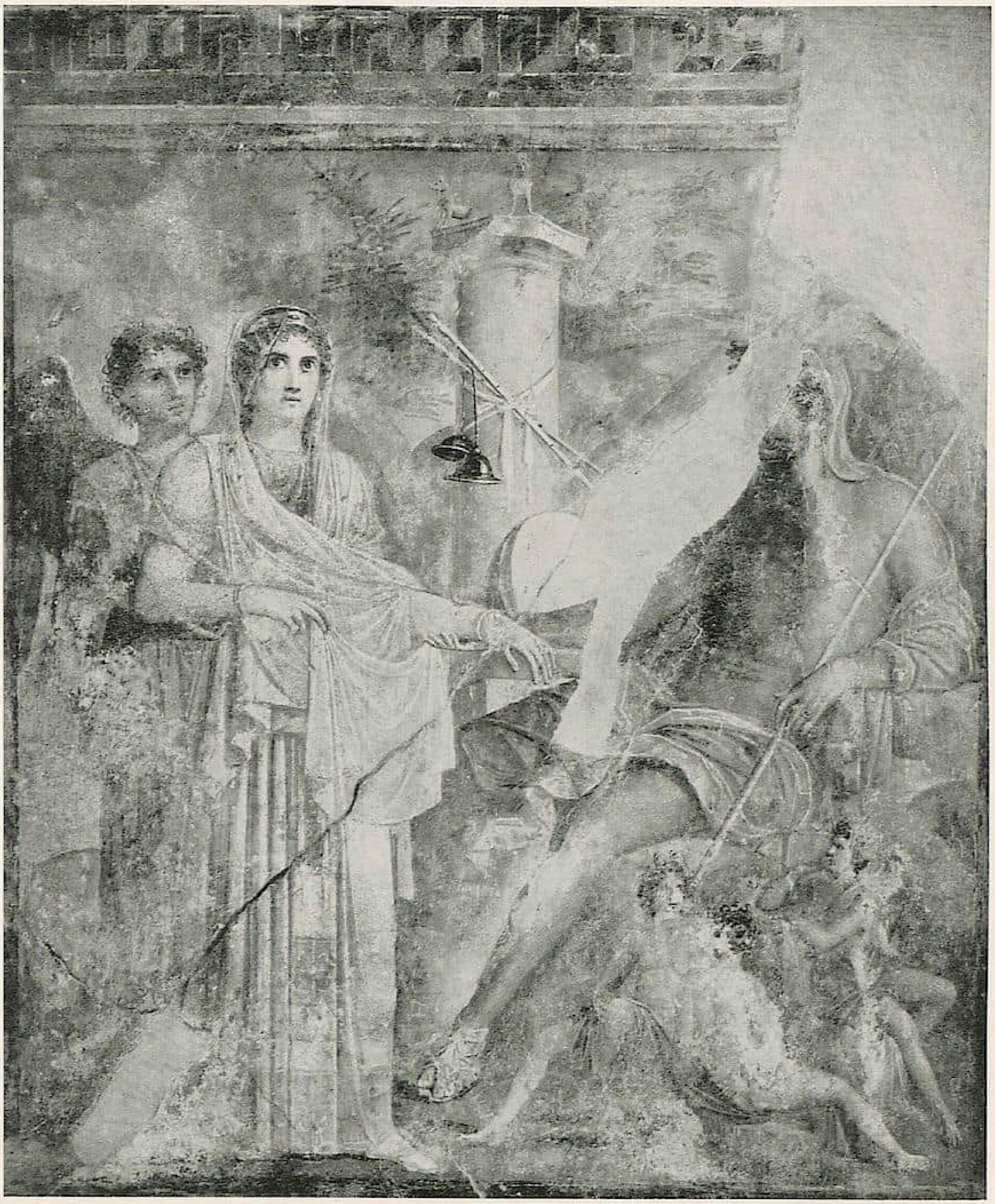


PERSEUS BEFREIT ANDROMEDA NEAPEL

Gefühl für Schönheit, für freiere Beweglichkeit und Entwicklung der Linie spricht aus der delikat gezeichneten Gestalt der Europa (Abb. S. 318), ein Bild, das seinem Charakter nach durchaus dem vorher genannten parallel geht. Es ist selbstverständlich, daß auch das Landschaftsbild an dieser Stilwandlung teilnimmt. Wie das Raumgefühl, die Motivgestaltungen so ganz andere geworden sind, das entnehme man aus dem Vergleich des Unterweltsbildes vom Esquilin mit dem pompejanischen mit Paris auf dem Ida (Abb. S. 319). Auch hier der Zug ins Kleine, aber Vielgestaltige und reich Belebte wie bei den Figurenbildern. Ein Zug von Strenge und Herbheit geht durch diesen Stil. Er scheut den Reichtum und Glanz der Farbe und behilft sich mit einer fast monotonen, dunklen Palette, er meidet die Fülle und Kraft des Lichtes, das seine strengen Linien ja auflösen müßte und legt über seine Bilder die ausgeglichene, ausdruckslose Helligkeit des „Atelierlichtes".

Das geht, so lange es geht: dann kommt die Reaktion. Gegen diese zeichnerische erhebt sich eine wieder ausgesprochen malerische Richtung, die in der Schürfung und Bindung malerischer Werte noch über das hinausgeht, was in den Bildern der ersten Gruppe schon erreicht war. Der thronende Dionysos (Abb. geg. S. 313) und die schwebende Bacchantengruppe (Abb. S. 320) gehören hierher. Es sind die letzten Jahrzehnte Pompejis, die durch diese Stilrichtung vertreten werden, ihr gehört die weitaus größte Menge der erhaltenen Malereien an, und in den Reichtum und die Vielgestaltigkeit der Entwicklung erhalten wir jetzt erst einen klaren Einblick. Jetzt auch tritt vor allem die große Zahl fertiger Bilder, figürlicher Kompositionen auf, die von dem Geschick in der Ausfüllung der gegebenen Bildfläche — das Bild mit der Befreiung der Andromeda (Abb. S. 322) ist dafür ein anschauliches Beispiel — wie von dem Ver-

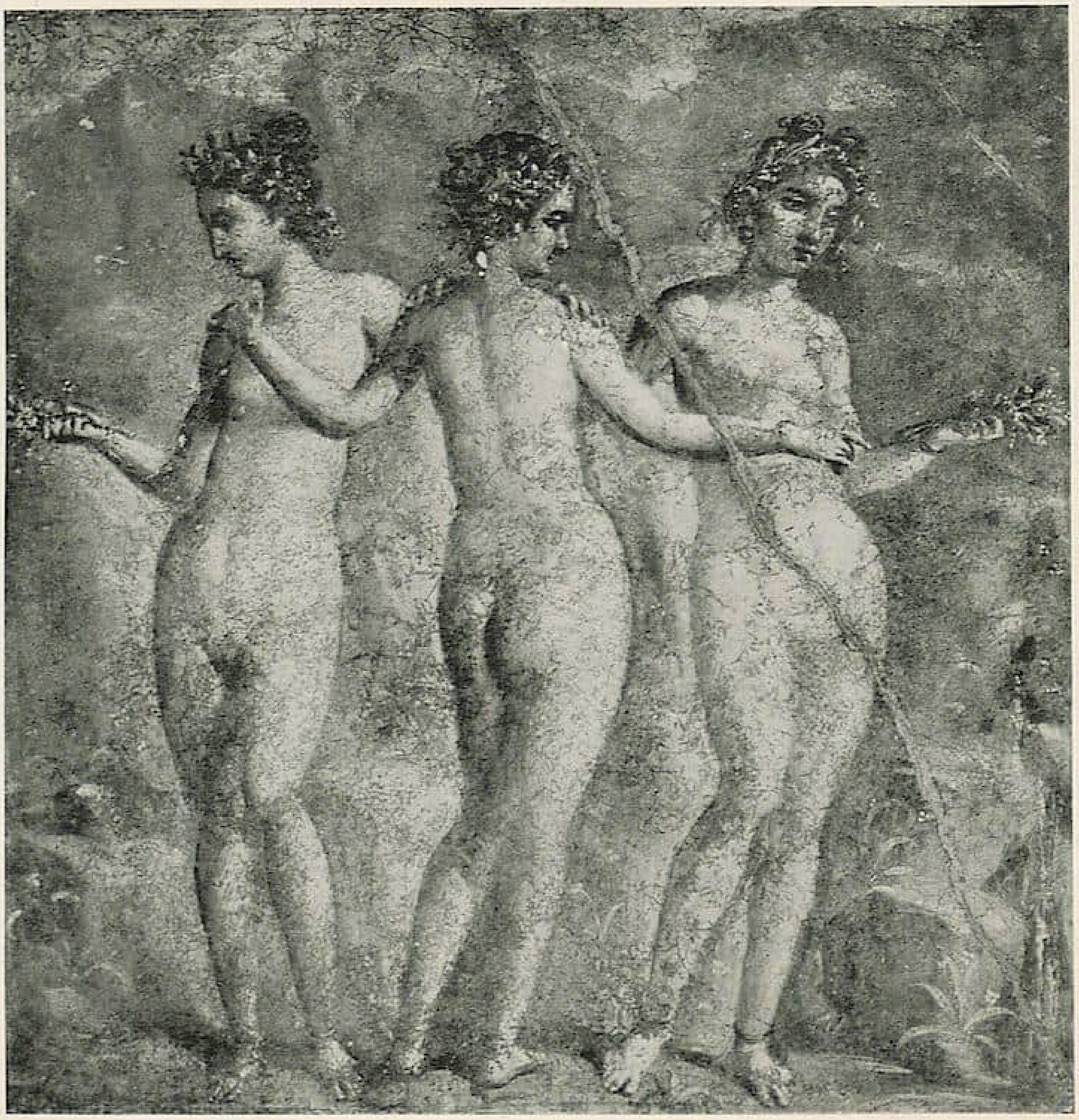
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ZEUS UND HERA AUF DEM IDA
NEAPEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

mögen tiefgreifender Beseelung der geschilderten Vorgänge Zeugnis ablegen. Die auf dieses Ziel gerichteten Absichten haben wohl ihre glänzendste Erfüllung gefunden in dem Gemälde mit Medea vor dem Kindermord (Abb. S. 327). Die jetzt erhaltene Einzelgestalt der Medea ist nur Fragment einer ursprünglich größeren Komposition, welche noch die zu den Füßen der Mutter spielenden Kinder enthielt, denen der Mord von der Hand der Mutter droht. Ihn zu vollführen hält Medea das Schwert in den Händen bereit, aber ehe sie den Streich führt, ist sie in tiefes Sinnen über das Gräßliche ihres Vorhabens versunken. Ein wühlendes Leiden brennt in den weit geöffneten, auf die Kinder niederblickenden Augen, zwischen den geöffneten Lippen scheint der heiße, fliehende Atem hervorzubrechen, und krampfhaft pressen sich um den Schwertgriff die Daumen aneinander unter der Aufwallung einer Mitleidsregung und des Muttergefühls, denen gespannte Willensenergie den Weg sperrt. Der Besuch der Hera bei Zeus auf dem Ida (Abb. S. 323), der einer Ueberlistung des Göttervaters gilt, gibt weniger starken, aber wie bei Medea innerlich gebändigten Empfindungen Raum, die in dem zaghaften, fast scheuen Auftreten der sonst so sicheren und selbstbewußten Himmelskönigin anklingen. Auf dem Gegenpol steht der Tod des Pentheus (Abb. S. 330) mit dem fessellosen Ausströmen rasender Leidenschaft und, weit abgerückt davon, aber dennoch auf derselben Linie, Theseus von den befreiten Kindern umringt (Abb. S. 334), deren überquellendes Dankgefühl sich in heißen und stürmischen Liebkosungen des Retters Luft macht. Dieses Bild ist zugleich ein Beispiel für den monumentalen Figurenstil, der diese letzte Periode pompejanischer Malerei wieder, wie die erste, beherrscht.



DIE DREI CHARITEN NEAPEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CHIRON LEHRT ACHILLEUS DAS LEIERSPIEL NEAPEL

Noch grandioser schlägt diese monumentale Wucht aus dem mächtigen Bilde mit Herakles, der seinen ausgesetzten Sohn Telephos in den Schluchten des Partheniongebirges wiederfindet (Abb. S. 328). Eine Erfindung seltenster Art und die Eingebung einer glücklichen Stunde ist namentlich die ruhende Frauengestalt in der Mitte des Bildes, die Göttin der Landschaft Arkadia, die wie aus Urstoff geformt und für die Ewigkeit an der Muttererde haftend erscheint. Ein anderes Stück Natur, der lachenden, hüpfenden, ewig beweglichen und ewig jungen Abbild ist der köstliche Satyrbube, der über der ernsten Göttin herabschaut, zugleich ein prächtiges Stück Malerei in dem Bilde, die aber als Pinselkunst einen geradezu unerhörten Triumph feiert in dem Kopf der Heraklesgestalt (Abb. geg. S. 328), der mit wahren Pinselhieben und mit etwas wie Leidenschaft des Malens auf die Fläche geworfen ist, als habe sich die Kraft des Malers bei der Gestaltung dieses Kopfes entzündet und verdoppelt.

Intimere malerische Reize bergen die aus dieser letzten Epoche besonders zahlreich erhaltenen Impressionen und Motive der Art wie der schon wiederholt genannte thronende Dionysos und die Bacchantengruppe. Von keuschester Grazie ist das blumenpflückende Mädchen (Abb. S. 336), mit ihrem gelben, auf bläulichen Grund gesetzten Gewande zugleich ein Farbenakkord von feinstem Wohllaut. Einer besonderen Kleinwelt, deren zierliche Bewohner überall auf den Wänden Pompejis ihr Wesen treiben, gehört das Volk der Eroten an, aus deren Leben und Treiben, das gern das Wirken und Schaffen der „Großen" parodierend nachahmt, namentlich das Haus der Vettier köstliche Schilderungen erhalten hat. Ein prachtvoller Saal ist mit einem ganzen Zyklus solcher Erotenszenen geschmückt, von denen wir (Abb. S. 331) zwei Proben geben: wie Flügelkinder Kränze winden und verkaufen und wie sie feine Goldarbeiten fertigen. Die nackten, blühenden Kinderkörper, auf tiefschwarzen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Grund gesetzt, daß sie wie Leuchtkäfer in dunkler Nacht erglühen, die unerschöpfliche Fülle aufs feinste beobachteter Bewegungen, deren Möglichkeiten in dem Bilde mit den blumenpflückenden Psychen (Abb. S. 332) noch weiter ausgeschöpft werden, das sind rein künstlerische Werte in diesen Erotenbildchen, die für ein verwöhntes Auge das Interesse am Gegenständlichen weit überwiegen.

Ganz selten ist unter den Malereien Pompejis das realistische Porträt vertreten, begreiflich bei der Bestimmung dieser Malereien, sich in den Organismus eines größeren dekorativen Gefüges einzugliedern. So fordert denn das Bildnis des Paquius Proculus und seiner Gattin (Abb. S. 333) als Vertreter eines ganzen Zweiges malerischer Betätigung immerhin Beachtung, wenn auch die künstlerische Leistung als solche nicht eben hoch bewertet werden kann. Höher steht an künstlerischem Werte das Stilleben (Abb. S. 332), das sich als Gattung mit seiner dekorativen Verwendbarkeit den Malern Pompejis als willkommenes Motiv darbieten mußte und das denn auch tatsächlich häufig Verwendung gefunden hat.

ZWANZIG JAHRE MÜNCHNER SECESSION 1893—1913*)

I. DIE GESCHICHTLICHE ENTWICKLUNG

Von Hofrat ADOLF PAULUS

Eigentlich liegt die Zeit, in der der Keim zur Münchner Secession gelegt wurde, schon 25 Jahre zurück. Die Internationale Kunstausstellung 1888 hatte innerhalb der „Münchener Künstler-Genossenschaft" bereits tiefergehende Differenzen gezeitigt. Da sich diese Internationalen Kunstausstellungen alle vier Jahre wiederholen sollten, hätte eine solche nach 1883 wieder 1887 abgehalten werden müssen, doch waren im damaligen bureaukratischen Vorstande so viele Bedenken dagegen, daß die Ausstellung erst 1888 zustande kam. Diese Ausstellungen waren eben damals einer großen Anzahl von Genossenschaftsmitgliedern nicht sympathisch, weil sie in ihnen eine unliebsame Konkurrenz vermuteten; das Ausland konnte eine neue Richtung bringen, die Fremden zu viel verkaufen usw.; kurz gar mancher, selbst wenn er einen großen Namen hatte, befürchtete durch sie eine Störung seiner Kreise. Die Inszenierung der Ausstellung wurde sehr spät in Angriff genommen, trotzdem war die Beteiligung von allen Seiten eine überraschend gute und zahlreiche, bloß das dem Vorstand nicht beliebte Frankreich kam verspätet und nicht so hervorragend wie es hätte sein können. Kurz vor Eröffnung der Ausstellung, als deren Erfolg gesichert erschien, sprach ich mich den Herren Professor J. H. L. de Haas und Edgar Hanfstaengl in diesem Sinne aus mit dem Bemerken, daß wie dieses Jahr so alljährlich eine wichtige Ausstellung im Glaspalast ins Leben gerufen werden könnte und daß eine solche für unsere Künstler, die schon ins Hintertreffen geraten waren, wie für die Stadt München von größtem Werte sein müßte. Da diese Herren die Idee für eine sehr glückliche und nicht allzu schwer durchführbare hielten, nahm ich mir vor, sie weiter zu verfolgen. Ich entwickelte meinen Plan den Herren Professor W. von Lindenschmit, Dr. Georg Hirth und Maler Schwabenmayer, die sich dafür aufs lebhafteste interessierten. Schwabenmayer brach eine Lanze in der „Allgemeinen Zeitung" und Dr. Georg Hirth trat in den „Münchener Neuesten Nachrichten" für das Projekt in nicht ermüdender Begeisterung ein. Ein zur Entscheidung drängender Artikel von Prof. W. von Lindenschmit unter dem Titel „Was fehlt noch? — Nur der Entschluß zur Tat!" am 14. Oktober und ein Artikel im „Schwäbischen Merkur", der die Wichtigkeit des Projektes für ganz Süddeutschland betonte, brachte den Stein ins Rollen. Am 18. Oktober wurde eine Generalversammlung der Künstlergenossenschaft „in Aussicht" gestellt. Da die treibenden Kräfte in der Künstlerschaft, wie auch S. K. Hoheit der Prinz-Regent Luitpold und die öffentliche Meinung die Jahresausstellung mit Beteiligung des Auslandes wünschten, stimmte man der Abhaltung einer solchen in manchen Kreisen, die zur Abschwächung ein Alternieren mit Berlin vorgeschlagen hatten, mit Widerwillen zu. Natürlich kamen nun in die Jury auch die Künstler, die fürs Zustandekommen solcher Ausstellungen gewirkt hatten und damit war der Gegensatz zwischen der konservativen Vorstandschaft und

*) Anläßlich der zwanzigsten Wiederkehr des für Münchens Kunstleben so wichtigen historischen Moments freuen wir uns, von einem der Gründer der Secession, Herrn Hofrat Ad. Paulus, eine Schilderung der Entstehung und Entwicklung der Secession abdrucken zu können, der wir eine Würdigung der künstlerischen Bedeutung von Herrn Dr. G. J. Wolf folgen lassen. Die Red.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

fortschrittlichen Jury begründet. Die erste Jahresausstellung war ein großer Erfolg. Nach Schluß derselben waren schon die Differenzen da; die strenge Jury, wie sie geboten war, hatte viele Unzufriedene auf den Plan gerufen, denen sich auch sehr viele Nichtaussteller zugesellten. Die Mehrzahl der Genossenschaftsmitglieder war also mit der Jurytätigkeit nicht einverstanden, auch die Vorstandschaft nicht, deren Präsident und Schriftführer einen Ehrensold bezogen und der Majorität gegenüber sich verpflichtet fühlten. Für die zweite Jahresausstellung (1889) kam eine Jury mehr im Sinne des Vorstandes ans Ruder, doch wenn sie ihres Amtes richtig walten wollte, mußte auch sie gar manchen kränken. Dann waren zum ersten Male die Schotten aufgetreten, die auf viele den unangenehmsten Eindruck machten. Alles wurde daher aufgeboten, das Ausland für die Jahresausstellungen auszuschalten, ohne zu bedenken, wie notwendig der Münchner Kunst gerade damals die Anregung und Förderung durch hervorragende Werke des Auslandes war; denn München war bis 1888 rückständig geblieben und hatte dadurch mehr und mehr die Beziehungen zum ausländischen Kunsthandel verloren. Die Jahresausstellungen schafften den Münchner Künstlern, die nicht stehen geblieben waren, in Deutschland Freunde und Gönner ihrer Kunst und machten sie vom Kunsthandel unabhängig; auch der englisch-amerikanische Kunstmarkt, der längst ganz andere Wege (Kultivierung der Barbizon-Schule, des Pleinair und der alten Meister) einzuschlagen anfing, konnte durch solche internationale Kunstausstellungen für München wiedergewonnen werden. Einflußreiche Gegner der Ausstellungen waren auch die Kunsthändler Münchens, denen die neuen Richtungen keine Garantie für Gewinn boten und die die von ihnen abhängigen Künstler zum Widerstand gegen dieselben animierten. Die kritischste Jahresausstellung war die des Jahres 1891. Es sollte sich in diesem Jahre erweisen, ob München die Kraft habe, die Konkurrenz mit Berlin siegreich, jedenfalls doch ohne Niederlage in künstlerischer oder finanzieller Beziehung zu bestehen. Das lebhafteste Interesse an Allerhöchster Stelle knüpfte sich gerade an diese Ausstellung, das Prestige Münchens stand auf dem Spiele; auch die Kgl. Staatsregierung hatte, wenn erforderlich, ganz besondere Leistungen in Aussicht gestellt. Die Jury war in der Hauptsache eine sehr fortschrittlich gesinnte, mit Professor F. von Uhde an der Spitze. Die 1891er Ausstellung war für jeden Kunstverständigen, der den Glaspalast betrat, von überraschend großer internationaler Bedeutung. Selbst von berühmten Berliner Sachverständigen wurde ihre Ueberlegenheit über die Berliner Ausstellung anerkannt. Die Jury glaubte zu fühlen, daß dem Erfolg der Ausstellung

MEDEA VOR DEM KINDERMORD NEAPEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HERAKLES FINDET TELEPHOS
NEAPEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JUNGER SATYR

HERKULESKOPF

Details aus dem gegenüberstehenden Bilde

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

von seiten der Vorstandschaft durch mangelhafte Reklame usw. ein passiver Widerstand entgegengesetzt wurde, da es durch Mißerfolg leichter wurde, die Jahresausstellungen ganz abzuschaffen oder sie wenigstens zu Lokalausstellungen herabzudrücken. Die Vorstandschaft der Jury hatte enge Beziehungen zu den Münchener Neuesten Nachrichten, in welchen Dr. Georg Hirth einen scharfen Artikel gegen solches Vorgehen erließ und dadurch in einen unerquicklichen Prozeß mit dem damaligen Schriftführer der Genossenschaft C. A. Baur verwickelt wurde. Kurz, zwischen Vorstand und Jury war ein wenig freundschaftliches Verhältnis entstanden, nach Ausstellungsschluß wurde die Jury für alles Mögliche und Unmögliche zur Verantwortung gezogen und schließlich sahen die Künstler, die sich für fortschrittlich gesunde Verhältnisse auf den Jahresausstellungen seit Jahren geopfert hatten, daß es unmöglich war, mit der Genossenschaftsmajorität ihre Ideale zu verwirklichen, zumal auch die Ausstellungsstatuten in einer Weise verändert wurden, daß der bisherige Fortbestand der Jahresausstellungen fernerhin unmöglich war. Da auch mir durch eine projektierte Neugestaltung meines Vertrags als Geschäftsführer der Münchener Künstlergenossenschaft unmöglich gemacht werden sollte, im Sinne der Jury für die Kunstausstellungen im Glaspalast weiter zu wirken, zog ich es vor, meinen bis Ende 1893 laufenden Vertrag schon im März 1892 zu lösen.

Bald nach dieser Zeit erschien der Aufruf, der die Gründung der Secession veranlaßte und dem sofort viele Künstler Folge leisteten. Er lautete:

Collegen!

Die letzten Vorgänge in der Münchener Künstlergenossenschaft dürften Ihnen im Allgemeinen bekannt sein — sie waren derart, daß sie gebieterisch die Stellungnahme jedes einzelnen Mitgliedes erfordern. Eine lange bestehende Gährung kam endlich ans Tageslicht und führte eine Spaltung herbei, die unvermeidlich war und auch nicht wieder auszugleichen ist. Der Kampf, der jahrelang geheim geführt wurde, ist nun mit Erbitterung an der Oberfläche entbrannt — es ist der Kampf der unzufriedenen und gekränkten Mittelmäßigkeit gegen das Künstlertum, der Reaktion gegen den Fortschritt; und wenn die Mehrzahl unserer Mitglieder, darunter viele namhafte Künstler, in absoluter Verkennung der Wandlungen, die sich in der Kunstwelt vollzogen haben, glaubt, durch ungeschickte Maßnahmen die „gute alte Zeit“ wieder heraufbeschwören zu können, so werden sie in ihrem Mangel an Einsicht nur noch durch den Vorstand übertroffen, der, in seiner Majorität zur Wahrnehmung rein künstlerischer Interessen unfähig, sich seinerseits an jene Mehrheit hält und durch sie existiert.

Eine Körperschaft von etwa tausend Mitgliedern, von denen, wie die Statistik der letzten drei Jahre ergibt, nur etwa zwei Fünftel Aussteller sind, drei Fünftel derselben aber zum großen Teile nicht nur kaum den Namen „Künstler“ verdienen, sondern sogar diejenigen, die solche sind, durch ihre Stimmenmehrheit terrorisieren und auf ihre Bestrebungen lähmend einwirken — eine solche Körperschaft ist der hohen Aufgabe, die ihr zukommt, nicht mehr gewachsen.

Wir, die Künstler, wollen Herren in unserem Hause sein! Wir wollen uns nicht länger von malenden Juristen und Parlamentariern bevormunden lassen!

Wir wollen nicht, daß jedes Jahr unsere Ausstellungen nach Idee und Art aufs Neue angefochten und in Frage gestellt werden.

Und in Frage gestellt, in hohem Grade gefährdet, sind sie worden durch die neuerlichen Statutenveränderungen, durch die Entfernung unseres erprobten Geschäftsführers.

Die Jahresausstellungen liegen nicht nur uns am Herzen, sie sind auch die Lieblinge unseres hohen Protektors, der Stadt München, des kunstsinnigen internationalen Publikums geworden.

Wir, Unterzeichnete, zum größten Teile die Mitbegründer derselben, wir haben uns zur Rettung der Jahresausstellungen, zur Rettung unserer Ideale zusammengetan; wir sind entschlossen, uns von einer Gemeinschaft zu trennen, wo wir für unsere Ideen weder Verständnis noch Entgegenkommen gefunden haben. Wir wollen hiemit den Grundstein legen zu einem neuen Baue, der alle Münchener Künstler — Künstler im wahren Sinne des Wortes — einerlei von welcher Richtung, in sich aufnehmen soll und wir zweifeln nicht, daß sich uns unsere deutschen Kollegen anschließen werden.

Wir gründen einen Verein von Künstlern behufs Abhaltung von jährlichen internationalen Ausstellungen rein künstlerischer Art, wobei wir dem einzelnen Künstler möglichsten Spielraum gewähren; wir wollen wahre Kunst von jeder Richtung pflegen; wir wollen mit allen Mitteln eine zwar strenge aber unparteiische Jury erstreben; wir wollen, unabhängig von

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

TOD DES PENTHEUS POMPEJI

So bildete sich der „*Verein bildender Künstler Münchens*“. Der Vorstand bestand aus folgenden Herren: Bruno Piglhein, Vorstand; Freiherr von Habermann, stellvertr. Vorstand; Professor Höcker, Schriftführer; Professor Robert Pötzelberger, stellvertr. Schriftführer; Ludwig Dill; Professor Albert Keller; Prof. Gotthardt Kuehl; Arthur Langhammer; Franz Stuck; Professor von Uhde; Professor Zügel. Als Ersatz: Bernhard Buttersack; Prof. Ludwig Herterich; Wilhelm Keller-Reutlingen.

Da der Titel „Verein bildender Künstler Münchens“ zu gleichartig dem der „Genossenschaft der Münchener Künstler“ war, regte der Schriftführer der Genossenschaft Herr C. A. Baur an, denselben doch etwas zu ändern, um unliebsame Verwechslungen zu vermeiden; der neue Verein sei ja gewissermaßen eine Secession. Ich erwiderte, der Zusatz „Secession“ werde ja am besten diese Sache klären und dieser Zusatz wurde dann auch auf meinen Antrag in einer Vorstandssitzung im Oktober 1892 angenommen.

der Genossenschaft, durch vorsichtigste Wahl unserer Mitglieder die Mißstände dieser Corporation vermeiden.

Geschlossen bilden wir eine Macht, die unüberwindlich sein wird. Wir haben allen Grund zur Ueberzeugung, daß wir die Sympathie höchsten Ortes, der kgl. Regierung, der anständigen Presse, des gebildeten Publikums und vieler kunstbegeisterter Mäcene haben werden!

Da es uns ferne liegt, die diesjährige internationale Ausstellung in irgend einer Weise schädigen zu wollen, fordern wir Sie auf, dieselbe zu beschicken und verschieben unseren Austritt aus der Genossenschaft bis nach der Ausstellungseröffnung.

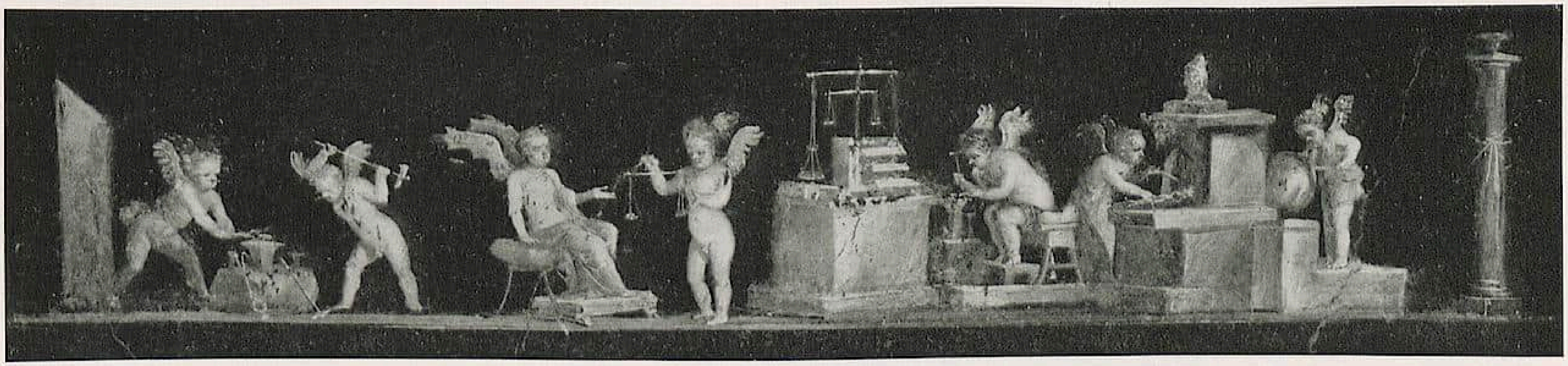
Collegen, Künstler, schließt Euch uns an! Folgt uns im Dienste der guten Sache!!

Das vorläufige Comité: Josef Block, Bernh. Buttersack, Ludwig Dill, H. Frh. v. Habermann, Hierl-Deronco, Ludwig Herterich, Paul Hoecker, G. L. v. Kalckreuth, G. Kuehl, Keller-Reutlingen, Hugo König, A. Langhammer, Guido von Maffei, Bruno Piglhein, R. Poetzelberger, Franz Stuck, F. v. Uhde, F. Voellmy, V. Weishaupt, H. Zügel.

Die Ideen noch im Gründungsjahre 1892 zu verwirklichen, war unmöglich. Ja, die Schwierigkeiten schienen anfangs zum Verzicht auf München zu zwingen, indem sich von anderen Städten wie Dresden, Frankfurt und selbst Berlin eher eine Unterstützung der Interessen erhoffen ließ. Doch endlich in letzter Stunde gelang es in München selbst Fuß zu fassen. Der kunstsinnige Baurat Brandl gab ein großes Grundstück an der neuen Prinzregenten-Straße für fünf Jahre kostenfrei als Bauplatz, der Architekt Paul Pfann fertigte die Pläne und nach weniger als zwei Monaten, Mai und Juni 1893, stand der ebenso einfache als gefällige und vor allem praktische Ausstellungspalast zur Aufnahme der ersten internationalen Kunstausstellung der Münchner „Secession“ bereit. Trotz mancher Unfertigkeit und gezwungenen Uebereilung zeigte sich noch in diesem Jahre der künstlerische und

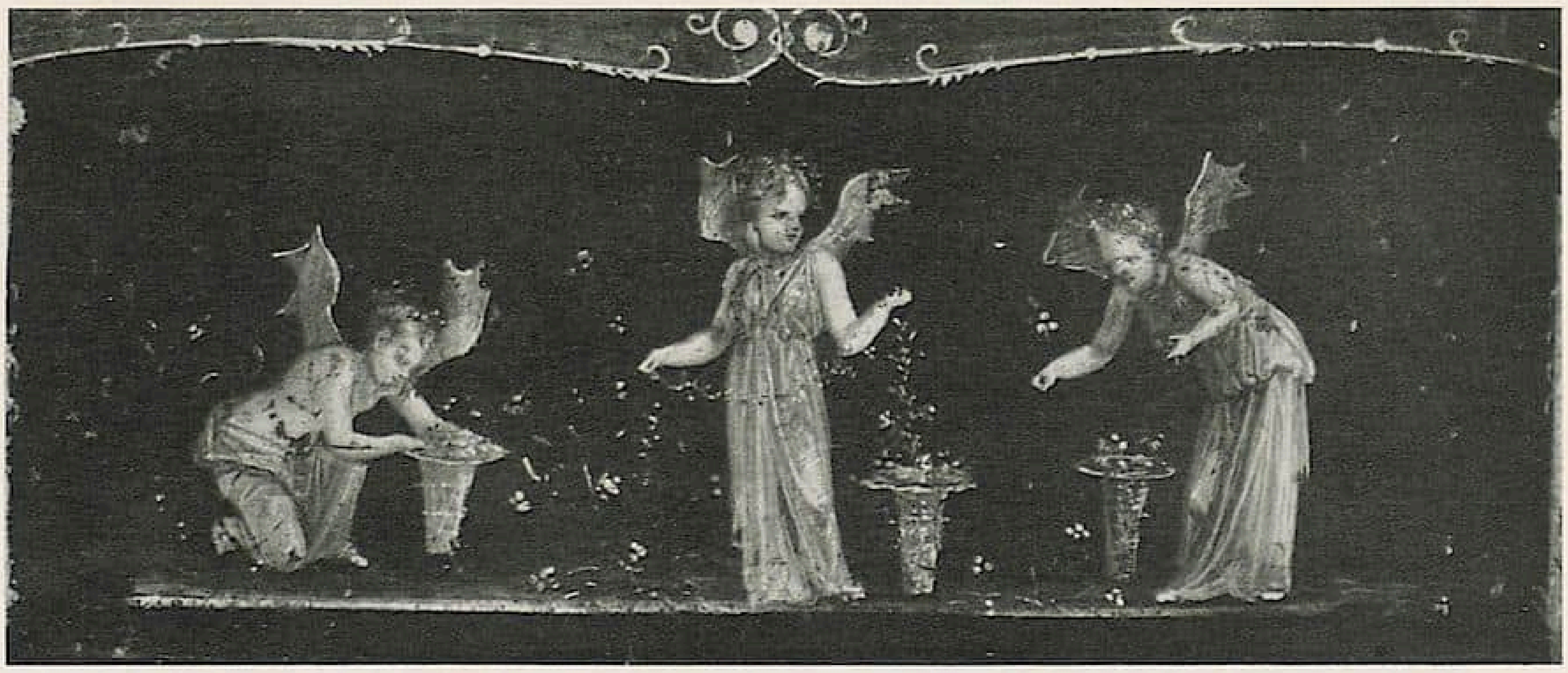
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EROTEN BEIM KRÄNZEWINDEN — POMPEJI, CASA DEI VETTII



EROTEN ALS GOLDSCHMIEDE — POMPEJI, CASA DEI VETTII

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

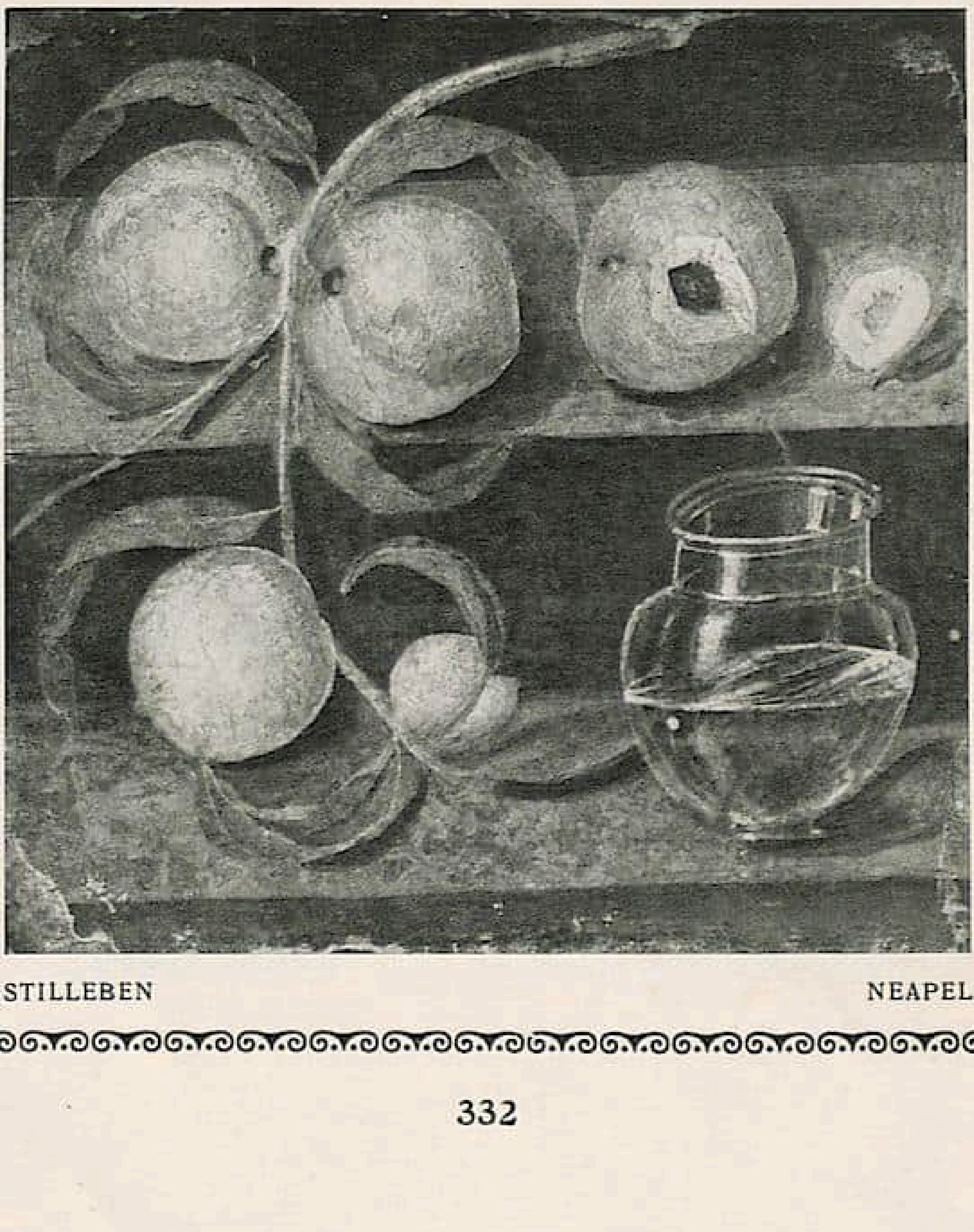


BLUMENPFLÜCKENDE PSYCHEN — POMPEJI, CASA DEI VETTII

moralische Erfolg. Die folgende vierjährige Ausstellungsperiode hatte dank der künstlerischen Potenz der Aussteller Resultate gezeitigt, die für Münchens und Deutschlands Kunstentwicklung ohne Frage von Bedeutung bleiben.

1897 kam es, einem Wunsche der Kgl. Regierung entsprechend, zum ersten gemeinsamen Unternehmen der Secession und der Künstlergenossenschaft, nämlich zu der ersten gemeinsamen großen internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalaste, welche Veranstaltung seither alle vier Jahre wiederkehrt. Mit dem Jahre 1898 bezog die Secession das Ausstellungsgebäude am Königsplatz, das ihr noch heute als Heim dient.

Die Beziehungen zur alten Künstlergenossenschaft, in der nun manche Vereine, wie die 48ger, die Luitpoldgruppe, die Bayern, der Bund usw. Gelegenheit gefunden haben, sich auch modernen und modernsten Rich-



STILLEBEN — NEAPEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

tungen folgend, zu bewegen, sind im Laufe der Zeiten wieder die besten geworden, wie ja auch die Internationale Kunstausstellung dieses Jahres die beiden Präsidenten von Genossenschaft und Secession zusammen an ihrer Spitze sieht.

* * *

II. DIE KÜNSTLERISCHE BEDEUTUNG

Von Dr. Georg Jacob Wolf

Das ganze zwanzigjährige Werk der „Secession" durchweht jener tatenfrohe, frische Zug noch heute, der damals die jüngeren kunstbegeisterten Männer veranlaßte, sich zu eigenem Schaffen zusammenzutun. Sie mochten sich wohl leichten Sinnes in freier Variation eines Bismarck-Wortes gesagt haben: „Setzen wir die Münchner Kunst in den Sattel, reiten wird sie schon selbst lernen!"

DOPPELBILDNIS NEAPEL

So geschah's denn auch in der Tat: Die Münchner Kunst ist diese zwanzig Jahre lang geritten und zwar in allen möglichen Gangarten, in hoher Schule und gestrecktem Galopp und oft — nur zu oft — auch in behaglichem, gemütlichem Trab. Und es hat sich erwiesen, daß die „Secession" der relativ beste Sattel gewesen, den man für die Münchner Kunst finden konnte. Das müssen sogar jene zugeben, die in Einzelheiten wohl auch einmal ihre Bedenken gegen gewisse Entwicklungsphasen der „Secession" haben. Daß die „Secession" aber trotzdem ein Heil für die Münchner Kunst gewesen, das lehrt uns nicht etwa eine einseitige Vereinsgeschichte der „Secession", sondern in weit höherem Maß und in viel zuverlässigerer Weise ein Ueberblick über die Münchner Kunst überhaupt in diesen letzten zwanzig Jahren. Denn da ergibt es sich, daß die Mehrzahl der wertvollen Neuerscheinungen an Werken wie an Persönlichkeiten, die innerhalb dieser zwei Jahrzehnte auf den Plan traten, aus den Reihen der „Secession" oder ihrer nächsten Umgebung kamen oder doch wenigstens von ihr den eigenen Weg vorgegraben fanden.

In den Spalten dieser Zeitschrift sind im Laufe der Jahre oft genug die Persönlichkeiten und die Gebilde, die das Münchner Kunstleben und die Münchner Kunst der „Secession" verdankt, im einzelnen behandelt worden, so daß es sich heute erübrigt, auf Details einzugehen. Indessen möchte ich mich nicht des Hinweises enthalten, daß die Münchner „Secession" durch ihr sieghaftes und erfolggekröntes Vorgehen auch die innerhalb der konservativen Kunst-Körperschaften anderer Kunstzentren vorhandenen fortschrittlichen Kräfte zum Zusammenschluß und zu eigenem Marschieren anfeuerte. Aus diesen „Secessionen" heraus aber entstand der „Secessionismus", unter dem man eine Art zeitgenössischen künstlerischen Stils von hohem Wert, die Synthese aus dem vielgestaltigen künstlerischen Ausdruck der Secessionisten, zu verstehen hat. Im „Deutschen Künstlerbund", von dem man leider in den letzten Jahren sehr wenig hört, weil er zu intensiv „provinzelt", haben sich die Secessionen wieder zu einer höheren Einheit verschmolzen. Zahlreiche „Secessionen" im Reich wurden von München aus auch mit Persönlichkeiten von Ruf und Namen gespeist. Es sei da nur daran erinnert, daß Corinth und Slevogt, die heute der Berliner Secession ihren freudigsten Glanz geben, von München kamen, und daß namentlich Karlsruhe sich ganz wie

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

eine Münchner Kolonie anläßt, denn sowohl Weishaupt und Dürr, die beide schon heimgegangen sind, als auch Trübner, Dill und Georgi sind von München ausgegangen . . .

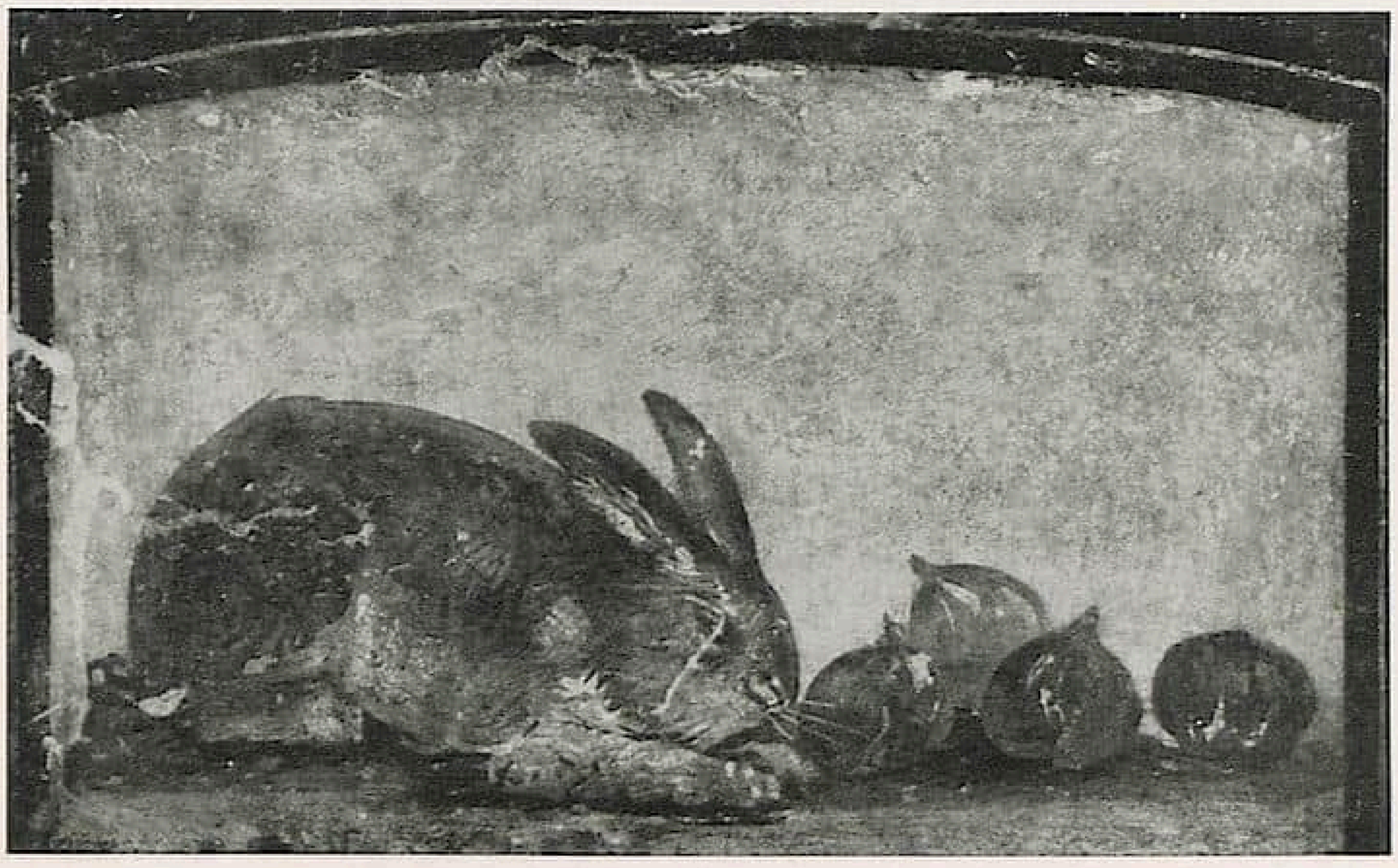
Jederzeit hat die Münchner „Secession" auf ihren Ausstellungen dem Internationalismus, der mehr oder weniger zu ihrer Existenz

THESEUS ALS RETTER DER ATHENER KINDER NEAPEL

führte, gehuldigt. Sie hat sich nie in engherziger Gewinnsucht darauf beschränkt, nur Werke ihrer eigenen Mitglieder zu zeigen. Sondern sie lud mit besonderer Vorliebe Gäste aus dem Ausland. Nicht allein, um den Kunstfreunden zu gefallen. sondern auch um ihren eigenen Mitgliedern zu nützen. Daß in diesen zwei Jahrzehnten Frankreich die Führung in Kunstdingen innehatte, ist unbestreitbar. Ebenso unbestreitbar wie die Tatsache, daß gerade die jungen deutschen Künstler, denen das Studium der Franzosen so außerordentlich von Nutzen sein kann, in vielen Fällen nicht in die Lage versetzt sind, in Paris selbst ihre Studien zu machen. Von ihnen mag manchem ein Bild von Claude Monet, von Cézanne, Besnard u. a., die uns die „Secession" zeigte, eine neue Welt erschlossen haben. Ueber dem Internationalismus wurde aber natürlich die Pflege der einheimischen, der spezifisch münchnerischen Kunst, nicht vergessen. Seitdem die „Secession" mit der dauernden Uebersiedlung in das Kgl. Kunstausstellungsgebäude am Königs-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

platz an innerer Konsolidierung außerordentlich gewonnen hat, seitdem die Zusammenschließung der secessionistischen Kerntruppen durch Abstoßung der gleichgültigen Mitläufer, die häufig genug nur ein wirtschaftliches Interesse lockte, vollzogen ist, konnte sich auch das Ausstellungswesen der „Secession" viel systematischer und zugleich mannigfaltiger entwickeln. Hatten wir im ersten Jahre (1893) eine Secessionsausstellung, so sind 1894 bereits ihrer zwei geworden, deren jede einen besonderen Charakter und eine besondere Bedeutung hat. Die Sommerausstellung ist international und zeigt — jedesmal prachtvoll gehängt — die besten im Laufe eines Jahres entstandenen Werke der „Sterne" der „Secession". Die Frühjahrsausstellungen dagegen gehören in der Hauptsache der Jugend, dem Nachwuchs, und so geht es denn hier zuweilen recht turbulent zu. In den letzten Jahren hat man diese Ausstellungen in Bezug auf die Quantität außerordentlich vermehrt, wobei freilich die bei der „Secession" vorbildliche Vornehmheit des Hängens preisgegeben werden mußte. Auch hat man diesen Ausstellungen damit eine Besonderheit eingefügt, daß sie viel Graphik, namentlich auch von gestandenen Künstlern bringen. So sahen wir einmal das ganze Oeuvre des Wieners Ferdinand Schmutzer, ein andermal das graphische Werk Brangwyns, bewunderten Habermanns eleganten Strich und den unerschöpflichen Schatz an Phantasie des grotesken Julius Diez. Am schönsten freilich sind die Winterausstellungen, die zumeist monographischen Charakter haben, und sich nun auch in einer Reihe von Jahren folgen. In geschlossenen Kollektionen begegnete uns da das Werk manches unserer Bedeutendsten. Uhde, Habermann, Albert von Keller, Haider, Zügel, Leo Samberger, Becker-Gundahl, Hodler, Weishaupt, Pietzsch, C. A. Bermann, Josef Floßmann, Philipp Klein, Weinholdt, Charles Tooby — von ihnen allen sahen wir das Werk ihres Lebens in der denkbar größten Vollständigkeit. Aber auch ein Ausländer wie Ignacio Zuloaga ward zu einer solchen Kollektivausstellung zur Winterszeit eingeladen und einmal hatte man die gesamte Wiener Secession zu Gaste. Den unvergeßlichsten Eindruck indessen dankt man der interessantesten dieser Winterausstellungen, jener, die uns in stolzer Vollzähligkeit das Werk des Hans von Marées vorführte und die außerordentlich stark für den interessanten und verkannten Meister warb. Damit aber ist die Liste der Ausstellungen in der „Secession" durchaus noch nicht erschöpft. Es gab dort sogar einmal eine Lenbach-Kollektivausstellung zu sehen (freilich war das in einem sogenannten „internationalen Jahr", in dem die „Secession" verabredungsgemäß drüben im „Glaspalast" mit der Genossenschaft, den sonstigen Münchner Gruppen und den ausländischen Künstlern gemeinsam ausstellt), dann eine kunstgewerbliche Renaissance-Ausstellung, einen Ueberblick über das Schaffen des Frans Hals (in Reproduktionen), Veranstaltungen des „Museumsvereins" (Ver-



KANINCHEN NEAPEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EROTENVERKAUF NEAPEL

ein der Kunstfreunde), modernes Kunstgewerbe von Erler, Paul, Riemerschmid u. a., eine photographische Ausstellung usf., gewiß ein Beweis, daß man es niemals auf die Einseitigkeit abgesehen hatte, sondern als das Programm der „Secession“ die höchstmögliche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen hoch in Ehren hielt ...

Aus diesen Ausstellungen heraus ist langsam, aber mit immer schönerem Erfolg eine kleine Gemälde- und Graphikensammlung erwachsen, die „Secessions-Galerie“. Es war namentlich der Maler W. L. Lehmann, damals Schriftführer der „Secession“, der sich um ihr Zustandekommen verdient machte, der den Anstoß zu ihrer Gründung gab. Heute dürfte diese Sammlung schon mehr als hundert Werke (darunter auch einige Plastiken) umfassen und es sind Kernstücke, richtige Dokumente des Secessionismus, dabei. Diese Sammlung, die jetzt droben im Dachgeschoß des Kunstausstellungsgebäudes etwas depotmäßig untergebracht ist, wächst und wird bald nach größeren repräsentativeren Räumen verlangen.

Was die heutige äußere Situation des Secessionismus anlangt, so steht es außer aller Frage, daß er gesiegt hat. Daß dem so ist, das ist zum großen Teil auch dem feinen Kunstverständnis des verstorbenen Prinzregenten Luitpold von Bayern zu danken, der der „Secession“ von Anbeginn seinen Schutz lieh. Heute sehen wir fast durchwegs Lehrstellen der Akademie der bildenden Künste mit Meistern der „Secession“ besetzt. Das Wichtige an dieser Tatsache ist, daß damit auch die heranwachsende Kunstgeneration in den Prinzipien des Secessionismus unterrichtet wird und so dessen Dauer und Permanenz gesichert ist.

* * *

Solche Erfolge legen natürlich auch Pflichten auf. Außerordentliche Pflichten. Die „Secession“ ist heute nicht mehr eine oppositionelle, sondern eine repräsentative Kunstgruppe Münchens. Als solche hat sie die oberste Pflicht, für Entwicklung zu sorgen und jeder Stagnation, zu der ein scharfes Auge wohl da und dort einen leichten Ansatz finden mag, mit der größten Entschiedenheit die Fehde anzusagen.

BLUMENPFLÜCKENDES MÄDCHEN NEAPEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Frühjahrausstellung der Münchner Secession

MAX BERINGER
SCHWÄBISCHE BAUERN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDWARD CUCUEL SEKT
Frühjahrausstellung der Münchner Secession

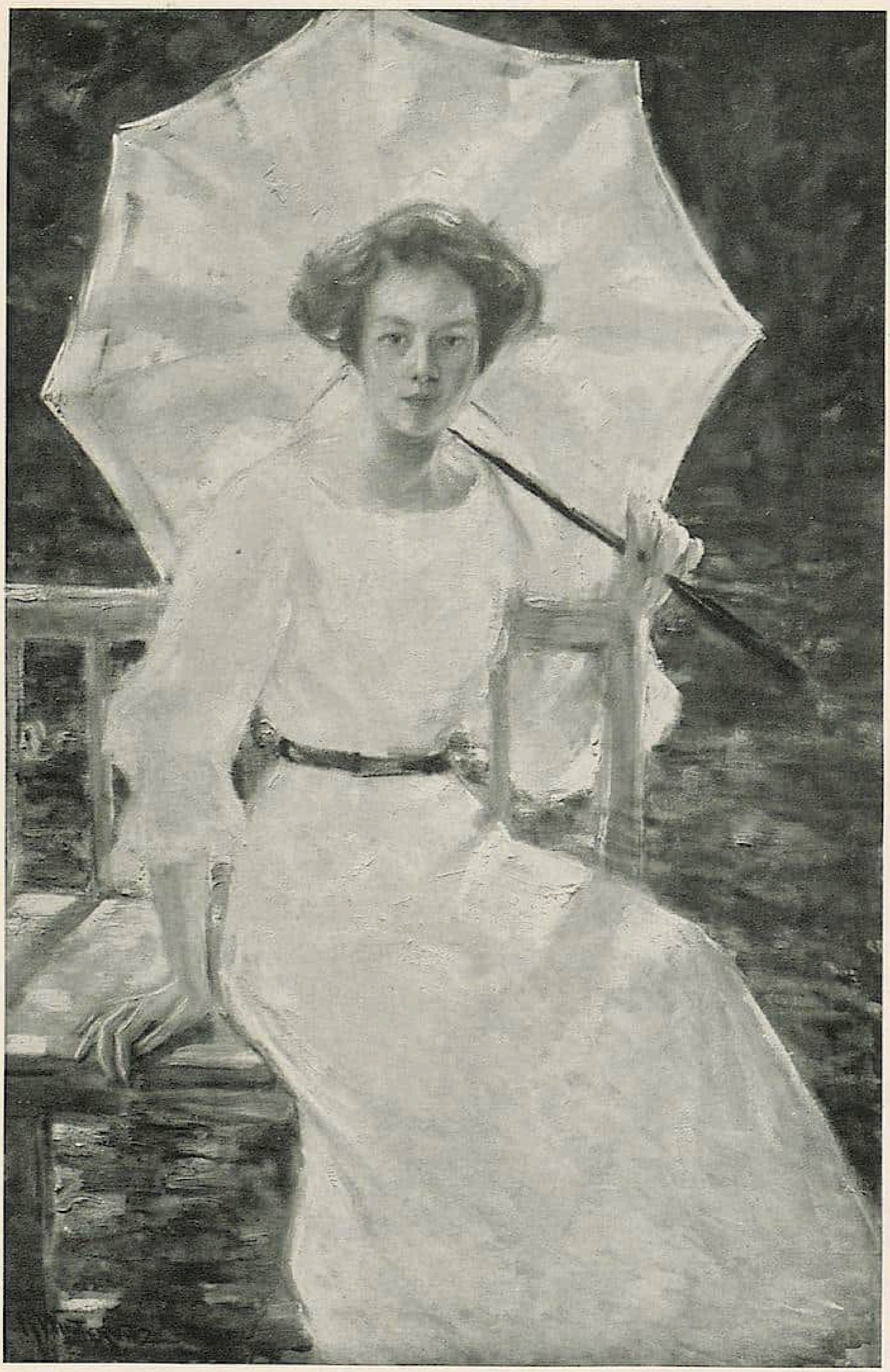
DIE FRÜHJAHRAUSSTELLUNG DER MÜNCHNER SECESSION

Von Georg Jacob Wolf

Die diesjährige Frühlingsausstellung entbehrt nicht des frischen Zuges und des Ueberraschenden. In ihrer Gesamtphysiognomie schließt sie sich viel eher an Frühjahrausstellungen der Jahre 1902 und 1903 als an solche der Jahre 1911 und 1912 an. Es sind diesmal viele neue und darunter viele junge Leute da. Es grüßen einen nicht von jeder in Erbpacht genommenen Wand bekannte Handschriften, sondern man muß sich häufig über die Autoren beim Katalog Rat holen und stößt dann auf ganz fremde Namen, die zum Teil jungen Künstlern gehören, die noch an der Akademie den Pinsel schwingen. Damit ist die Frühjahrausstellung dem Ziel und Sinn ihrer ersten Veranstalter wieder in viel höherem Grade entgegengeführt, als dies in dem letzten Jahrfünft gemeinhin der Fall war. Und das ist gut. Denn ein Hauch von Frische und Frühling strömt damit von dieser Veranstaltung aus.

Selbstverständlich fehlen auch die gestandenen Kräfte der „Secession" nicht. Aber ihre Gegenwart bestimmt nicht den Eindruck, und mancher von ihnen wagt in dieser Umgebung sogar eine überraschende Kühnheit. So W. L. Lehmann, der Maler der schweizerischen Schneelandschaft, der auf einem Davoser Bild „Wintersonne" einen Himmel voll feurigen Regens zeigt: in roten Flammenflocken wirbelt das Licht durch das transparente Blau hindurch, und wäre der Himmel lockerer, dünner gemalt, so möchte man wohl gar an die Neo-Impressionisten denken. Noch ein anderer, an dieser Stelle schon oft erschienener Landschafter, Otto Bauriedl, hat eine energische Frontänderung vorgenommen. Er hat sich von seiner miniaturhaft ins Detail gehenden Aquarelltech-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Frühjahrausstellung der Münchner Secession

RICHARD WINTERNITZ
MÄDCHEN MIT SCHIRM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Frühjahrausstellung der Münchner Secession

RUDOLF NISSL
NACH DEM BAD

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

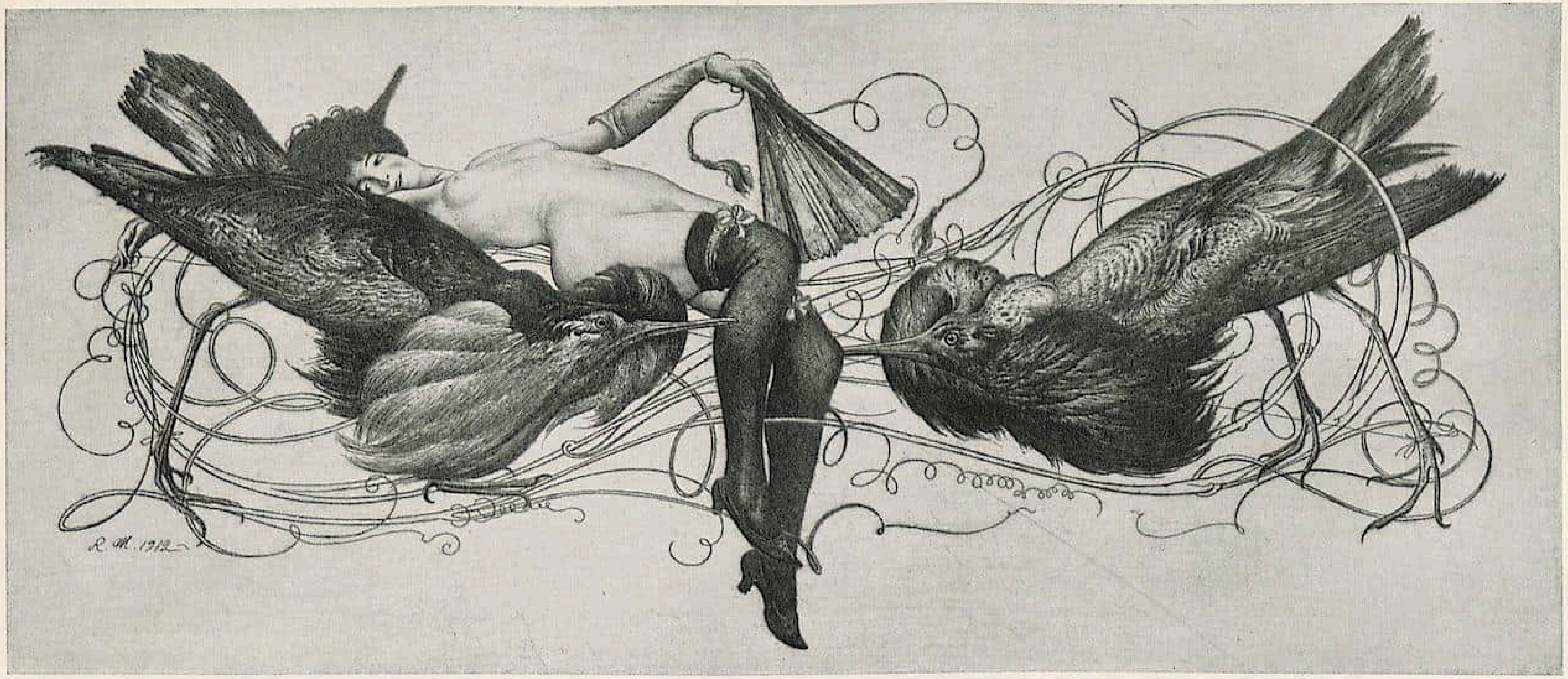
nik und von seiner später versuchten etwas zähflüssigen Oelmalerei losgesagt und malt nun in matten, sehr distinguierten Farben und mit einer an die Japaner erinnernden Delikatesse der Zeichnung feinkomponierte Isartalbilder aus der Umgebung des nahen Harlaching. In ihrer bewährten Art sind die stark farbigen, von innen heraus leuchtenden Schneebilder HANS BEAT WIELANDS gemalt, neben dem, soweit das Landschaftliche in Frage kommt, eine verwandte Begabung in dem bisher wenig genannten EDUARD LAMMERT recht verheißungsvoll in die Erscheinung tritt. PIETZSCH (Abb. S. 343) arbeitet droben im Isartal rüstig weiter; besieht man ein Bild wie seine blütenübersäten Landstraßen-Bäume, so darf man an eine Auflockerung und Aufhellung seiner immer etwas massiven und düsteren Palette glauben. THOMANNS malerische Grotesken, die den Graphiker nicht verleugnen können, NISSLS pikant gemaltes Aktchen mit der feucht schimmernden Haut (Abb. S. 339), WOLFFS und ESSERS kulturvolle Interieurs, die uns soignierte Innenräume aus den Zeiten geschmackvoller Wohnkunst zeigen, TOOBYS großes dunkles Jagdstilleben, ein feines, im Lichtproblem ausgezeichnet gelöstes Sonnenscheinbild (junges Mädchen mit Schirm) von RICHARD WINTERNITZ (Abb. S. 338), die Landschaften von M. CASPAR-FILSER, H. v. HAYEK, der auch mit einem amüsanten figürlichen Bild vertreten ist, und FELIX BÜRGERS (Abb. S. 346) stellen bekannte Werte dar, die, unter die Arbeiten der neuen Leute geschickt verteilt, dort, wo etwa Schwächeres oder Problematisches sich bemerkbar macht, mit der akkreditierten Wucht ihrer Qualität nachhelfen.

Nun ist es mir natürlich unmöglich, die neuen Erscheinungen dieser Ausstellung allesamt Revue passieren zu lassen. Wie der Katalog an sechshundert Werke namhaft macht, deren Aufstellung nur durch Einbeziehung des Obergeschosses bezwungen werden konnte, so ist auch die Zahl der Aussteller selbst eine

FRANZ EICHHORST — VESPER IM KORN

Frühjahrausstellung der Münchner Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



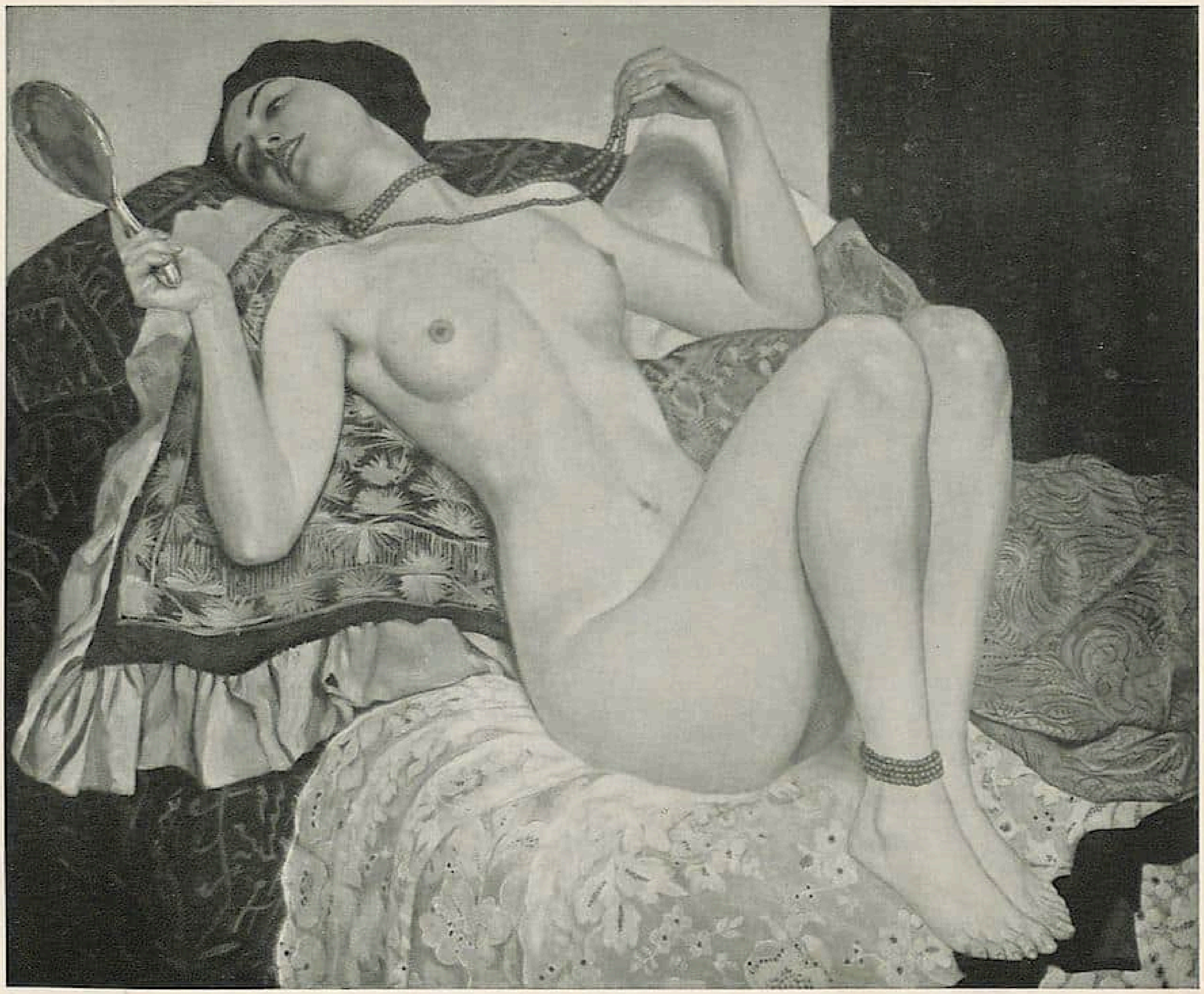
RICHARD MÜLLER — RIVALEN (RADIERUNG)

Frühjahrsausstellung der Münchner Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

stattliche, ins zweite Hundert gehende. Ich greife daher auf gut Glück einige Erscheinungen heraus, die mir besonders bezeichnend oder versprechend vorkommen. Manche von diesen sind übrigens gar nicht mehr „neue Leute“ im Verstande der Kunstgenossen, sondern in ihren Kreisen schon geraume Zeit bekannt und anerkannt, wenn ihnen auch die größere Oeffentlichkeit bisher ihr Interesse nicht in wünschenswerter Weise zuwandte. Zu diesen gehört GALLHOF, der mir gegen früher, wo er sich oft in einem Furioso des malerischen Tempos gefiel, ernster und gesetzter geworden zu sein scheint (Abb. S. 342), weiterhin RICHARD BLOOS, dessen französische Farbigkeit zusehends kultivierter wird und von den Plakatwirkungen abrückt, namentlich aber JOHANN SCHULT, der seinerzeit als Schüler Janks jene schummerigen, auf blaue Stimmungen gemalten, seltsam ergreifenden Freilichtbilder schuf. Was über ihn gekommen sein mag, ist mir ganz rätselhaft. War früher bei seinen Bildern alles weich ineinander verrieben, ein duftiges Sfumato, das indessen der Farbigkeit keinen Eintrag tat, so ist seine Malerei jetzt von schneidender Härte in der Kontur, streng zeichnerisch, fast akademisch korrekt. Auch sein Kolorit ist härter geworden: fast möchte es scheinen, als habe er Ingres kennen und außerordentlich lieben gelernt. Vielleicht aber ist dies nur eine Uebergangserscheinung, der sich Schult um so weniger entziehen zu dürfen glaubte, als ja das „Schummern“ in jungen Jahren, wie er sich wohl sagen mochte, nicht ganz ohne Gefahr ist . . .

FRANZ REINHARDT, dessen derb-kraftvolle „Kreuzaufrichtung“ (Abb. S. 344) ein Stück tüchtiger Malerei ist, hat auch für die motivliche Ausdeutung dieses oft gemalten Themas neue Züge gefunden, und seine starke Farbigkeit spricht, ohne vorlaut zu sein, entscheidend mit. Ein frohes helles Farbenspiel von erstaunlicher Leichtigkeit der Darstellung und Ungezwungenheit der Komposition ist das



WILHELM GALLHOF — DIE KORALLENKETTE

Frühjahrausstellung der Münchner Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RICHARD PIETZSCH — LANDSTRASSE NACH DORFEN

Frühjahrsausstellung der Münchner Secession

Schnittermahl von Franz Eichhorst (Abb. S. 340). Wir kennen dieses Motiv namentlich in der Behandlung der „Scholle"-Leute, die es in ihrer Frühzeit auf illustrative Stimmung stellten; hier ist von vorneherein ein viel mehr malerischer und koloristisch feiner wirkender Eindruck herausgebracht. Ich fand nur noch bei einem von den jüngeren Leuten diese dünne, sympathische Helligkeit der Malerei: es ist der mondäne Oskar van Hout, dessen scheinbar leicht hingeschleuderte Strandszenen von einer hohen koloristischen Anmut sind und eine Fülle von Licht eingefangen zu haben scheinen. Man fühlt sich bei ihm fast ein wenig an die Landschaften und Szenen von Trouville, die so gerne dem Aquarellpinsel der Impressionisten entflossen, erinnert, nur daß dieser junge Künstler zwar mondäner, aber natürlich künstlerisch weniger ernsthaft ist. Von fast plakatartiger Wirkung sind zwei Arbeiten von Georg Ganss — „Handel" und „Straßensänger" —, der starke bunte Kontraste liebt und mit dem Pathos seines Kolorits, das manchmal freilich allzu sorglos scheint, die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Was neben seine Bilder zu hängen kommt, hat einen harten Stand. Hommels Neger weckt Erinnerungen an Trübner auf und läßt interessante Vergleiche zu, wie die Jugend von 1870 und die Jugend von 1912 in die Kunst hineindringen. Martha Reichs Dame auf der Chaiselongue ist ein tüchtiges, wenn auch nach bewährten Schulrezepten, so doch mit sicherem eigenen Können gemaltes Bild

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

(Abb. S. 345). CUCUELS Dame beim Sekt hat gegenüber dieser Malerei den Vorzug, daß das Bild leichter, man möchte in Anlehnung an das Thema sagen: prickelnder gemalt ist (Abb. S. 337). Auch gab es hier in der Stoffbehandlung nicht alltägliche koloristische Probleme zu lösen. Eine starke Begabung scheint in MAX BERINGER zu erstehen, dessen Bild „Schwäbische Bauern" (Abb. geg. S. 337) ich in dem Grade seiner Judith vorziehe, als ich diesem Gemälde vor der Behandlung des nämlichen Gegenstands durch KARL SCHWALBACH den Vorzug gebe. Schwalbach wird nachgerade allzu exzentrisch. Hat er sich bisher einen „Stil" zurechtgemacht, der sich bei Weisgerber die Farbe und bei Th. Th. Heine die Linie auslieh, so geht er jetzt ins Bizarre und Sinnlose, das auch nicht den Reiz des kühnen Ursprünglichen, sondern das Stigma des mühsam Erklügelten an sich hat. Er grenzt also bedenklich an jene Künstlergemeinde, die meines Erachtens mit Recht von der Jury der „Secession" den Ausstellungen ferngehalten wird. Wünscht man der „Secession" auch möglichste Beweglichkeit, um jede Stagnation hintanzuhalten, so ist sie uns doch viel zu gut und sollte sie sich selbst zu ernsthaft sein, um jenen Exaltationen, denen sich manche Kunstsalons so unverständlich bereitwillig öffnen, Eingang zu gewähren. Erfreulicherweise sind denn auch Kubismus und ähnliche Kunstsnobismen bisher aus der „Secession" verbannt geblieben und werden es hoffentlich auch fürderhin bleiben. Daß man trotzdem des Guten und Jungen genug finden kann, das beweist gerade diese Frühjahrsausstellung. Bis in die oberen Stockwerke kann man der Jugend nachsteigen.' Und immer wieder gibt es etwas Anständiges zu sehen: Da KARL REISERS immer monumentaler werdende Land-

FRANZ REINHARDT KREUZAUFRICHTUNG

Frühjahrsausstellung der Münchner Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Frühjahrsausstellung der Münchner Secession

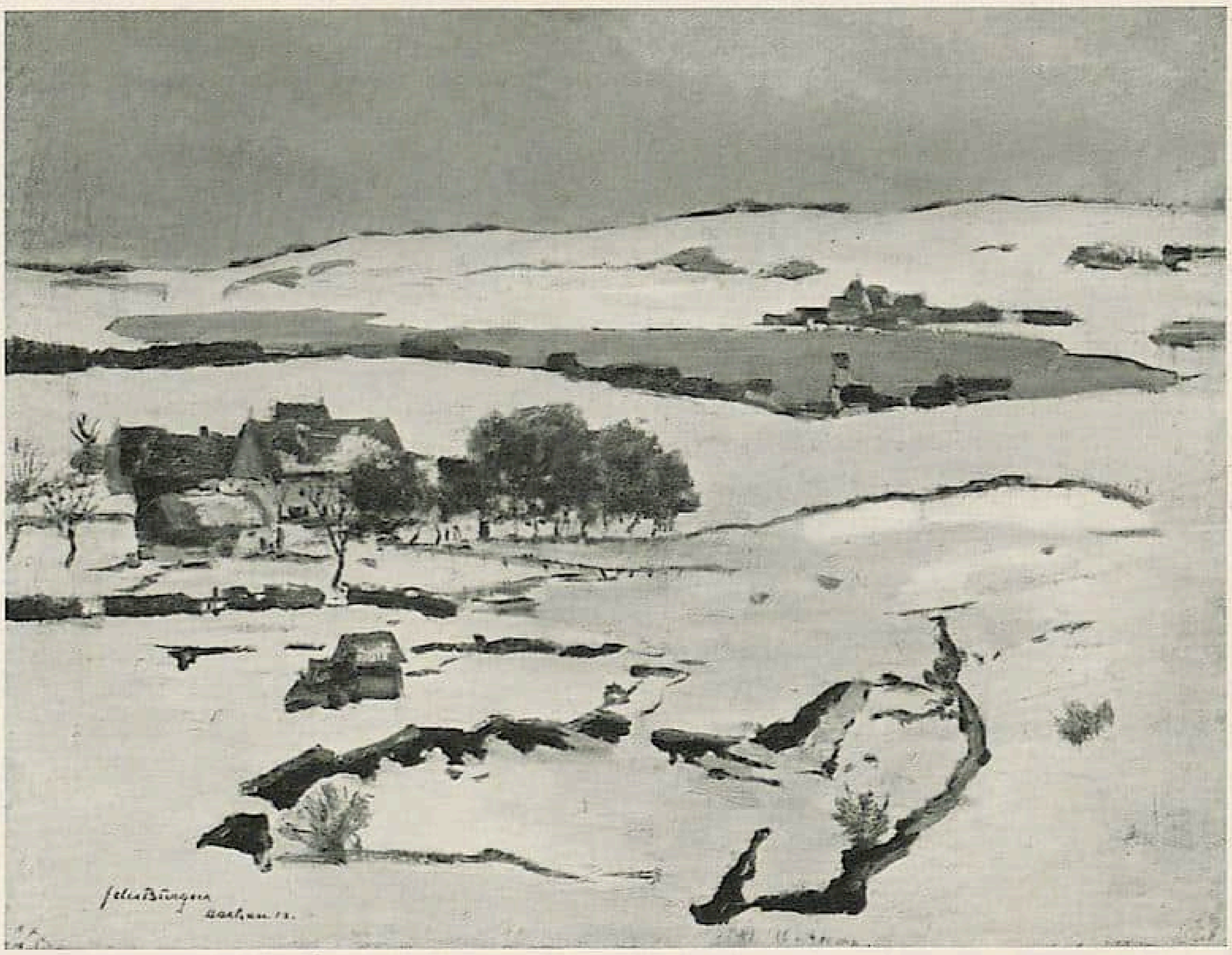
MARTHA REICH
AUF DER CHAISELONGUE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

schaften, dort NERESHEIMERS, AUTENGRUBERS, BURGER-MÜHLFELDS Porträtkunst, hier ein starkfarbiges Bild des Arbeitsevangelisten FRITZ GÄRTNER und da eine ganz eigenartige, aus starkem Temperament heraus geschaffene biblische Malerei von CARL CASPAR.

Auch um Graphik und Plastik ist es gut bestellt. THIEMANN, GEIGER, KOLB, UHL und der groteske MÜLLER-Dresden (Abb. S. 341) repräsentieren in scharf pointierten und für ihre künstlerische Individualität charakteristischen Arbeiten die Graphik im engeren Sinn; mit außerordentlich witzigen Karikaturen gesellt sich ihnen der Simplicissimus-Zeichner OLAF GULBRANSSON.

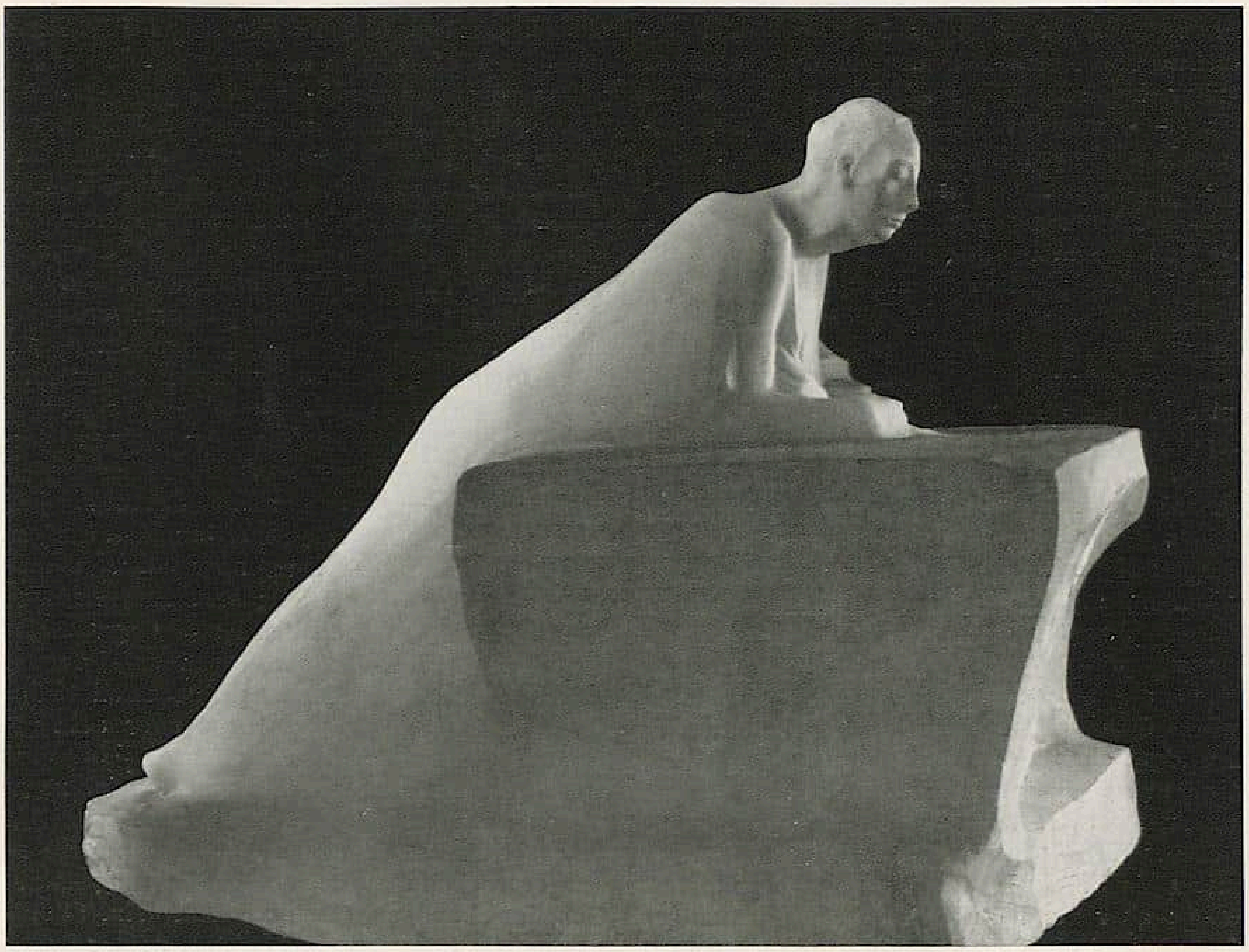
Bei den Plastikern fällt einem besonders HÖTGER auf, dessen intensives und sehr vergeistigtes Schaffen in die starre, noch wenig aufgelockerte Materie ein ganz merkwürdiges Leben gibt. Erwähnt muß auch der junge LUDWIG GIES sein, der mit seinen Medaillen und Plaketten in dieses etwas vernachlässigte Kunstgebiet Schwung und neue Gedanken bringt.



FELIX BÜRGERS — WINTER

Frühjahrausstellung der Münchner Secession

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORGE MINNE DER REDNER (MARMOR)

GEORGE MINNE

Von Arnold Fortlage (Köln)

Zwei große und verschiedenartige Entwicklungsprinzipien bestimmten von je den Lauf aller Kunst, sei sie nun gemalt oder gemeißelt: erstlich das stilistische, sodann das naturalistische. Jenes, das historisch ältere, wie leicht ersichtlich, lenkte die Hand primitiver Kunstsucher, es lenkte die Hand der ägyptischen Künstler, der Zeichner des geometrischen Stils, der gotischen Meister sowohl wie der Ostasiaten. Das andere Stilwollen aber, das naturalistische, das sich seine Formen aus der umgebenden Welt holte, und nach immer größerer Vervollkommnung in der Meisterung des natürlich Gegebenen strebte, das erwuchs mit der immer gründlicheren Kenntnis und danach auch Beherrschung der tausend Natürlichkeiten unserer Umwelt, zunächst des menschlichen Körpers im Zentrum; und seit den klassischen Hellenen ward diese Art des künstlerischen Sehens und Schaffens in mehrtausendjähriger Entwicklungsfolge immer ausgeglichener, reicher, selbstverständlicher und allgemeingültiger. Der große und echte Künstler schafft wie es seine Natur, seine Abstammung, sein Milieu wollen, und seine Werke sind unabhängig von theoretischer Einstellung und Abschätzung, wahr und schön in sich selbst. Und da ist es denn gleich, ob es Kolossalreliefs an ägyptischen Felsgräbern sind oder griechische Göttergestalten, gotische Madonnen oder Rokokodämchen, Rodins nervös-bewegte Leiber oder Barlachs ruhige Bauerntypen.

Zu den Plastikern, die in unserer Zeit als ausgesprochene Vertreter des Stilismus schaffen, gehört der Belgier George Minne, dessen Eigenart durch die hier wiedergegebenen Abbildungen gut angedeutet wird, und über dessen an äußeren Geschehnissen freilich armen Lebensgang die uns vom Künstler selbst zur Verfügung gestellten knappen biographischen Daten orientieren mögen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

George Minne wurde als Sohn eines Architekten zu Gent im Jahre 1867 geboren, besuchte die Zeichenschule seiner Vaterstadt, später in Brüssel die Akademie als Schüler des — wegen der Routine seiner flandrisch-barocken Art geschätzten und als Lehrer weithin, auch in Deutschland, einflußreichen Bildhauers CHARLES VAN DER STAPPEN (geb. 1843). Danach arbeitete Minne auch noch eine Zeitlang in Paris; kehrte in seine Heimat zurück und lebt nun schon seit Jahren in Laethem, einem kleinen flandrischen Dorfe. Seine ersten bildhauerischen Arbeiten zeigte er in Brüssel, im „Salon der XX", wo sie einigen Eindruck hervorriefen. — Heftigster Meinungsstreit entspann sich um den im Jahre 1898 in der „Libre Esthétique" zu Brüssel ausgestellten Entwurf eines Brunnens; „es kreuzte sich — wie der Künstler selbst sagt — begeisterte Zustimmung mit schärfster Verurteilung." Sieht man ab von einer kleinen Zahl von Bewunderern, so blieb Minne in seinem Vaterlande lange unverstanden und unbeachtet; verhältnismäßig früh dagegen fand er Anerkennung in den deutschen Secessionen, zuerst in Wien, dann in Berlin und München und alle wählten ihn zu ihrem Mitgliede.

Begeisterte Verehrer seiner Kunst fand er zuerst in Meier-Graefe und Waerndorfer-Wien; aber auch ein rheinischer feinsinniger Kunstfreund C. Osthaus in Hagen brachte dem Künstler Verständnis entgegen und besitzt seit Jahren eine Reihe von Werken Minnes, namentlich den wunderbar eindrucksvollen Brunnen mit dem fünfmal wiederholten schlanken Marmorknaben (Abb. S. 355, Entwurf 1898, zuerst ausgestellt 1900 in der Wiener Secession, in Marmor ausgeführt 1906).

Zögernd nur folgte solchen Ehrungen die Anerkennung eines weiteren Publikums.

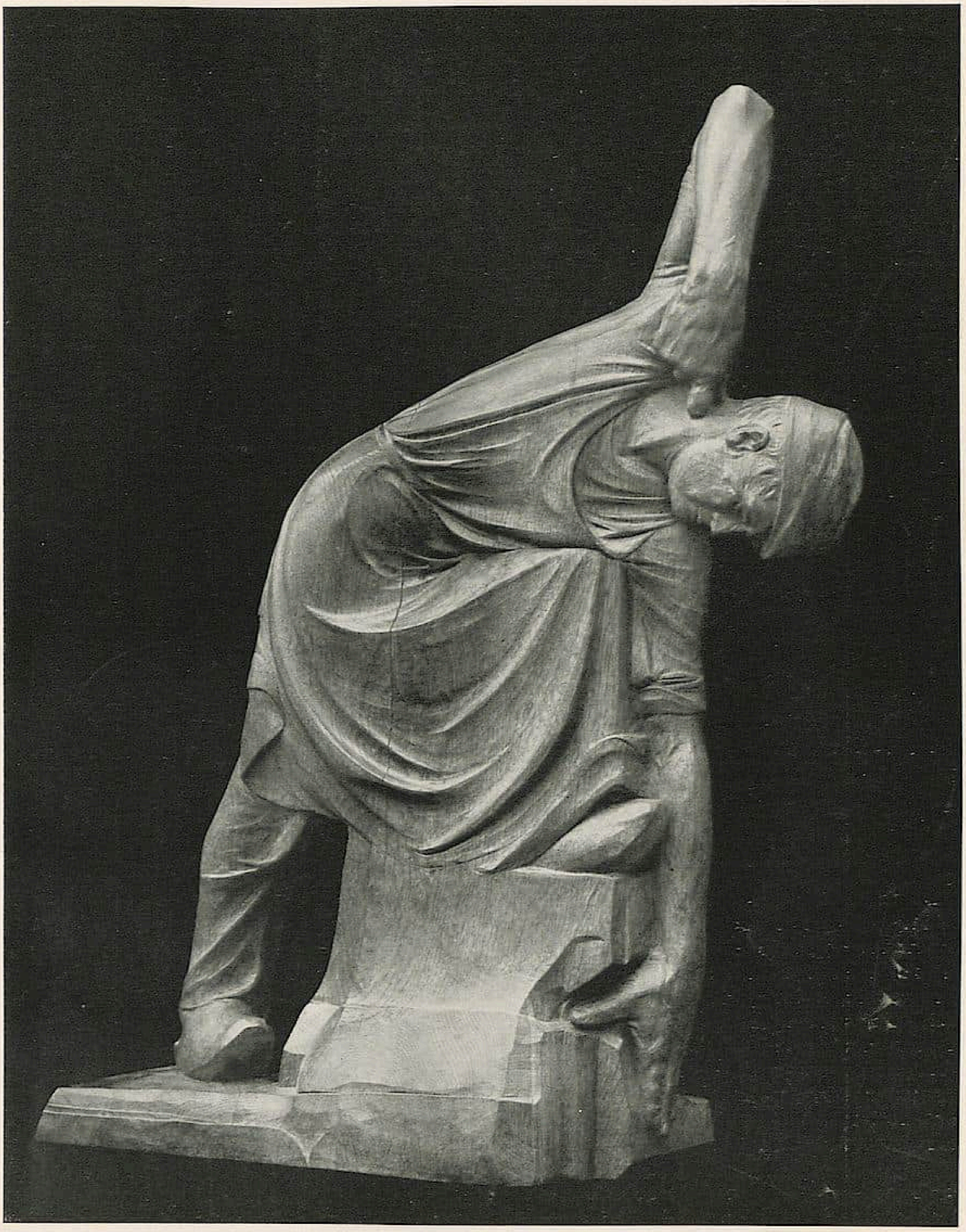
Ich entsinne mich gerade aus einer rheinischen Großstadt bei Gelegenheit einer bedeutenden Kunstausstellung, daß vor den dort gezeigten Werken Minnes das Publikum sich gar nicht genug tun konnte in Hohn und Gelächter, ja, daß auch Künstler und wirkliche Kunstkenner ziemlich hilflos standen vor diesen ganz neuen eigenwilligen Offenbarungen, die man allenfalls als eine Art „Neugotik" etwas rätselhafter Observanz anstaunen konnte.

Nun liegt zwar der Kern- und Grundgehalt der Minneschen Kunst gewiß nicht an seichter Oberfläche, aber ebensowenig kann von Versteckenspielen mit formalen Werten die Rede sein, noch von gewollter Tiefsinnigkeit der Themen und ihrer plastischen Ausdeutung. Im Gegensatz zu Rodin, der den Stein gewissermaßen impressionistisch behandelt und so seine Skulpturen daraus erwachsen läßt; im Gegensatz auch zu der Art der meisten modernen belgischen Bildhauer, z. B. van der Stappen, und ihrer bald vorwiegend realistischen, bald dekorativen Behandlung in Denkmälern wie in Kleinskulpturen — schwebt Minne ein ganz anderes Ideal bildhauerischer Gestaltung vor. Er sucht im Steinblock, der ihm sein Bild zu verhüllen scheint, dieses in sich birgt, zunächst das Tektonische, das Statische des menschlichen Körperbaus, und nicht nur des ganzen Aktes, sondern auch der Einzelheiten, etwa des Gesichts; er schichtet die Formen zu einem logischen Gebäude, und dann gibt er diesem vermöge seines ausgeprägten Stilempfindens, das sicherlich an der Ueberlieferung, namentlich der Gotik, seine Nahrung und Schulung gefunden, den herben, knapp umrissenen Formenausdruck, seinen eigenen eigenwilligen Stil; stets betonen seine Massen und Konturen den festen Organismus, und mit jedem Meißelschlag vereinfacht er gleich wieder und läßt auch materiell kleine Figuren in ihrer hieratischen, aber echt gefühlten Strenge groß erscheinen.

Von einem ausgesprochenen Entwicklungstempo und graduellen Fortschreiten kann bei einem Künstler, der von Anfang an eine so ausgesprochene psychische Auffassung seines Schaffens kundgab, kaum die Rede sein. Gleich hat er die Note seines Inneren, seiner Seele, seiner Auffassung von Welt und Menschen gefunden und stimmt darauf nun unbewußt und unwillkürlich von innerem Drang getrieben, alle Schöpfungen seiner Hand, ohne dabei in Manier zu verfallen; nur eben immer neue Proben seines Stilwollens von sich gebend, ein begnadet Schaffender.

In fast allen seinen Figuren versinnbildlicht Minne das eine große Symbol eines stillverhaltenen Schmerzes, nicht der alltäglichen einzelnen kleinen Jämmerlichkeiten, sondern des erschütternden Leids aller Kreatur, sozusagen den Typus Leid; dieses stellt der Künstler dar als ein mitfühlender Mensch, beinahe wie ein Asket, in irdisch häßlichen Formen, doch voll von tiefer innerer echter Empfindung und Leidenschaft; er sucht die typische Darstellung der in leise getragenem Schmerz erzitternden Menschenseele. Dabei steht er sympathisierend ebensowohl dem Mann aus dem Volke gegenüber, dem Maurer mit dem Lot (Abb. S. 349), wie der in Weh aufstöhnenden Mutter, die ihr sterbendes Kind in den Armen hält, wie auch der weltentsagenden Resignation einer Nonne (Abb. S. 351). Von tief innerem Ernst der Empfindung zeugen auch die knappen Formen und angespannten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORGE MINNE
DER MAURER (HOLZ)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORGE MINNE
KNIENDER JÜNGLING (MARMOR)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

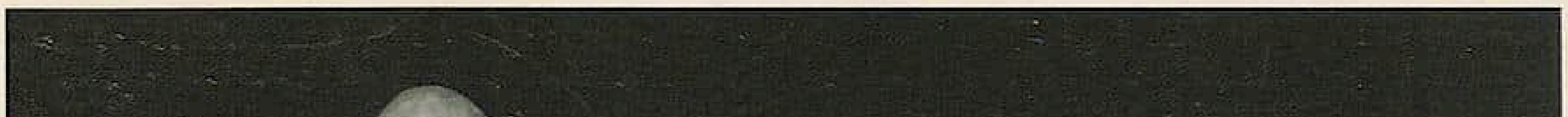
GEORGE MINNE
GEBET (HOLZ)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Mienen jener beiden Jünglinge, die auf schwankem Boot mit verschränkten Armen einander stützen; und zu höchster Ausdruckskraft gesteigert sind die leise atmenden nackten Knabenkörper, die mit über der Brust gekreuzten Armen und auf die Schulter gehobenen Händen um den Rand eines runden Brunnens herumknien in fünfmal wiederholtem Rhythmus, in den ruhigen Wasserspiegel niederschauend. Die Flächen der Körper sind klar gegeneinander abgesetzt und an den maßgebenden Gelenken in fest aufeinanderstoßenden Geschieben wie mit dem Messer geschnitten. Von ähnlich magerer Schlankheit der Formen und gleichfalls beinahe geschlechtslos der jugendlich weibliche Marmorakt in interessantestem Kontrapost (Sammlung Waerndorfer-Wien); auch hier die Empfindung bewegt, leidend, aber nicht geschraubt oder posierend. — Starke Ausdruckskraft mit einem Mindestmaß an Mitteln erreichte der Künstler in der Marmorfigur des „Redners" (Abb. S. 347), geschlossen und von jeder Seite übersichtlich und wirkungsvoll in der Behandlung der Silhouette und der einfach klaren Formen, auch ohne den Titel und ohne materiell ausgedrückte Geste „sprechend", wie gewisse Volkstypen der frühägyptischen Kleinplastik des sog. Alten Reichs. Dieses Werk, jetzt im Besitz des Folkwang-Museums zu Hagen i. W., war auch auf der vorigjährigen „Sonderbundausstellung" in Köln zu sehen, in der sich 14 Arbeiten aus verschiedenem Material (Marmor, Holz und Bronze) befanden, kleinere und größere Rundplastiken, Reliefs und Grabmalsentwürfe, die zur Genüge nicht nur Beleg waren für das starke Stilempfinden des Künstlers, sondern auch für die Art, wie er in dem verschiedensten Material seiner bildhauerischen Arbeit den jeweils richtigen Ausdruck zu finden weiß.

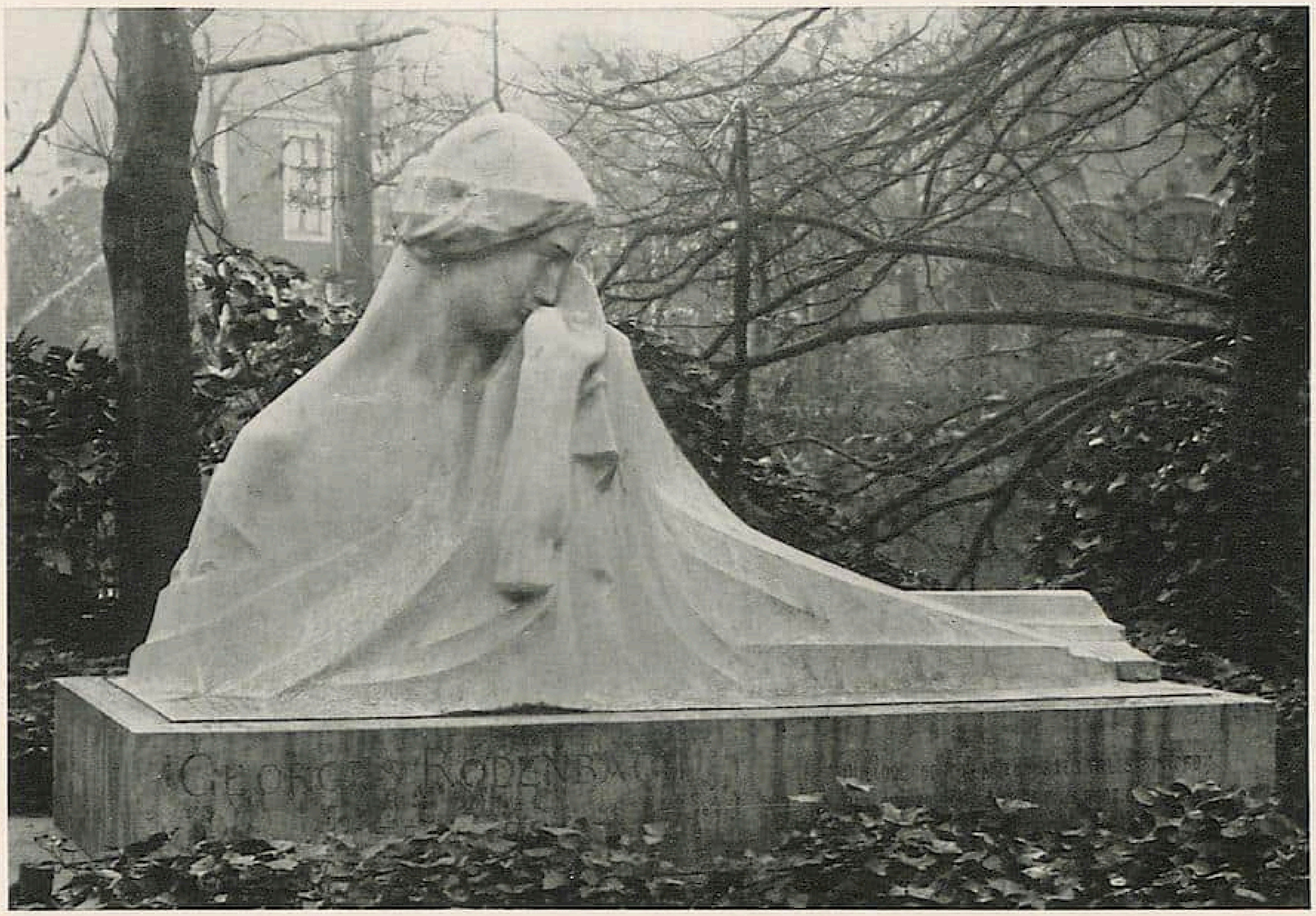
Jenes lautere Ethos, von dem schon oben gesprochen wurde, mit einem Einschlag von milder Fraulichkeit, liegt auch in dem Antlitz der Marmorbüste einer lieblichen und doch starken Frauenphysiognomie, gleichfalls im Besitz des Folkwang-Museums zu Hagen. — Aber auch realistische Bildungen von strotzender Kraft befinden sich im Oeuvre Minnes, so z. B. der männliche Torso, von derber Wucht anatomisch exakter Durchbildung, in vielem übrigens erinnernd an einzelne Frühwerke Auguste Rodins. Hierher gehört auch eine männliche Bronzebüste, ganz konzentrierte Energie, wie ein Renaissancemensch, in der Technik gleichfalls wieder Rodin nahestehend.

Besondere Erwähnung verdienen sodann in dem vielseitigen Schaffen des Künstlers die Grabmäler, die seiner Art und Seelenstimmung am meisten zu entsprechen scheinen. Er hat bisher eine ganze Anzahl solcher Werke



GEORGE MINNE AUFERSTEHUNG (MARMOR)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORGE MINNE — GRABMAL DES DICHTERS RODENBACH (MARMOR)

geschaffen, zumeist lagernde, halbaufgerichtete Gestalten, von denen eines der schönsten hier abgebildet ist: das Grabmal für Rodenbach (Abb. S. 353), eine aus dem Marmorblock sich loslösende Trauernde, gleichsam ein Symbol der von der Erde sich loslösenden Sehnsucht nach dem Ueberirdischen.

Minnes Kunst zeigt sich nicht nur auf seinem eigentlichen Gebiete der Bildhauerei, sondern auch in zahlreichen graphischen Arbeiten, die eine statuarische Kraft nie verleugnen. Es gibt frühe graphische Arbeiten von Minne, und gleich sieht man in ihnen die hart umrissenen, knappen, eckigen und spitzen Konturen, die er auch seinen Figuren gegeben, jene auf den ersten Blick nichts weniger als liebenswürdige oder einschmeichelnde Art der Gotik. — Er hat mehrere Werke neuerer Schriftsteller seines Heimatlandes mit Illustrationen versehen, z. B. Werke von E. Verhaeren, Grégoire le Roy und Maeterlinck. Bei uns erregten s. Z. (im ersten Jahrgang der „Insel“ 1900) die kraftvollen Zeichnungen Aufsehen, mit denen Minne, auch hier den Bildhauer nie verleugnend, den Text des Dramas „Schwester Beatrix“ von Maeterlinck geschmückt hatte: streng-herbe Blätter von hieratischer Gebundenheit, voll von innerem, glühendem religiösen Feuer einer leidenschaftlichen Begeisterung, in starren Linien eines bald primitiv, bald revolutionär anmutenden Stilismus, von dem knorrigen Pathos, das ja überhaupt für Minnes Kunst charakteristisch ist. —

So schafft der Künstler in ländlicher, friedvoller Abgeschiedenheit, nur ringend mit seinem harten Material und dem quälenden Weh der Menschheit, selber geführt von lauterem Stilempfinden und sicherer Geschmacksbildung. Schon die Zeitgenossen vermögen die Grenze seiner schöpferischen Gestaltungskraft zu erkennen; es liegt uns fern, ihn den ganz Großen, den Genialen der Kunst beizuzählen, aber wir dürfen ihn sicher zu den Seltenen rechnen, die still, ihres Weges und Zieles sich bewußt, die Formen einer vergangenen Zeit neubelebend, so mit eigenen Werken unsere Zeit bereichern.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KULTURGESCHICHTLICHE GRUNDLAGEN DER DEUTSCHEN MALEREI

VON ETWA 1780 BIS ETWA 1840 (ODER VON CARSTENS BIS MENZEL)

Von Berthold Haendcke

V*) (Schluß)

Cornelius' Künstlertum als religiöser Maler ruhte in deutscher Art. In ebenderselben Weise wie die religiösen Malereien mit philosophischen, historischen und Alltagswünschen — und Wollen verkettet waren, so auch die Schilderungen profan-historischen Inhaltes. Fichtes Reden an die deutsche Nation stützen die weltbürgerlichen Ideen durch eine philosophische Verfechtung der Nationalität, indem er ausführte, daß eine Gliederung der Menschheit in besondere, durch den Lauf der Jahrtausende beharrende Einheiten notwendig sei, um das Streben der Individuen in feste Zusammenhänge zu bringen und ihm die Gewißheit der Dauer zu verleihen. Ohne eine solche Gewißheit aber gibt es keine Kraft, des Wirkens. So gewiß der Mensch mit seinem innersten Wesen über das irdische Dasein hinausragt, dieses selbst wird nur bedeutend durch das Vaterland, das unserem Wirken auch hier eine Ewigkeit sichert. Vergessen wir übrigens weiter nicht, daß die deutschen Künstler nach den berüchtigten Karlsbader Beschlüssen vielfach unter der Maske der profanen Geschichtsdarstellung zeitgenössische Hoffnungen und Wünsche vortrugen. Auch die Maler, nicht nur die Dichter.

Man nennt gerne und mit vorwurfvoller Tonfärbung die Maler dieser Tage literarisch limitiert, und zweifelsohne haben sich die profanen Historienmaler mehr oder weniger enge an wörtliche Ueberlieferung, an die Dichter angeschlossen. Es steht auch ohne Widerrede fest, daß jedes Kunstwerk im Künstler Leben und Form gewonnen haben muß, ehe er es darstellen kann, auch ist nicht zu leugnen, daß es niemandem vergönnt ist, über Jahrhunderte hinweg Geschehnisse, Gefühle wie in der Art sich zueigen zu machen, wie sie einstmals waren. Deshalb mußten die Geschichtsbilder der Schnorr von Carolsfeld, Wilhelm Kaulbach usw. einer gewissen inneren künstlerischen Wahrheit entbehren. Dieses Mangels konnte man sich seinerzeit aber um so weniger bewußt werden, als ja die Romantik bis auf Niebuhr in der Geschichtsforschung des kleinmenschlichen Tuns nicht gedachte und die schädliche Wirkung der Reflexion also einigermaßen gebrochen war. Ueberdies vergessen wir nicht, daß man überall die bewegenden Ideen erkennen wollte, daß Bilder solchen Inhaltes die Stunde forderte und demzufolge sie geschaffen werden mußten. Daß die Maler sich auf den Karton und eine nebensächlich behandelte Farbengebung beschränkten, beweist in anderer Hinsicht wie bemerkt ein naives gutes Verständnis für im engeren Sinne künstlerische Fragen. Gerade weil das dichtende Wort und die formbildende Kunst sich nicht selten in Kompetenzstreitigkeiten befanden, war eine mehr andeutende technische Behandlung angemessen. Die Werke dieser Meister entstammten vorab jenem besonderen romantischen Empfinden, das wir weniger als Formgefühl einer eigentlichen Malerei, denn als Weltgefühl bezeichnen müssen.

Lehrte nicht auch der maßgebendste Philosoph dieser Tage, Hegel, daß es gelte, im Kunstwerk die „leitende Idee" zu suchen? Die starke Subjektivität, die damals an allen Ecken und Enden sich die Bahn erzwang, lebte, wie wir schon betonten, anderseits auch in den Künstlern, ihr mußte der poetisierende Charakter der Zeichnung zu Hilfe kommen. Denn die realistische Malerei, bemerkt einmal Max Klinger, vermag der Form, der Farbe, des Raumes nicht zu entraten, aber die von dem unmittelbaren Naturvergleiche befreite Zeichnung kann uns im schnellen Wechsel ein Stück Leben mit allen uns zugänglichen Eindrücken schenken. Diese mögen sich episch ausbreiten, dramatisch sich verschärfen, mit trockener Ironie uns anblicken: nur Schatten, ergreifen sie selbst das Ungeheuerliche, ohne anzustoßen. Es lag auch den Malern im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts unstreitig nahe, in Bilderfolgen Begebenheiten zu schildern; denn drängt das Wesen des deutschen Volkes überhaupt zum Poetisieren, so damals mehr als je zuvor. Das „literarische Zeitalter" war soeben erst versunken, die Dichterfürsten lebten noch in schenkender Größe und ein Beethoven ließ seine Leier erklingen!

Im Jahre 1781 hatte J. G. Forster einen Aufsatz „Einen Blick in die Natur" erscheinen lassen, der seiner inneren Bedeutung nach als Vorläufer der „Kosmos-Vorlesungen" Alexander von Humboldts gekennzeichnet werden kann. Achim von Arnim veröffentlichte 1800 den

*) Schluß von S. 202

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORGE MINNE BRUNNEN (MARMOR)

Versuch einer Theorie der elektrischen Erscheinungen, 1801 las man Steffens Beitrag zur inneren Naturgeschichte.

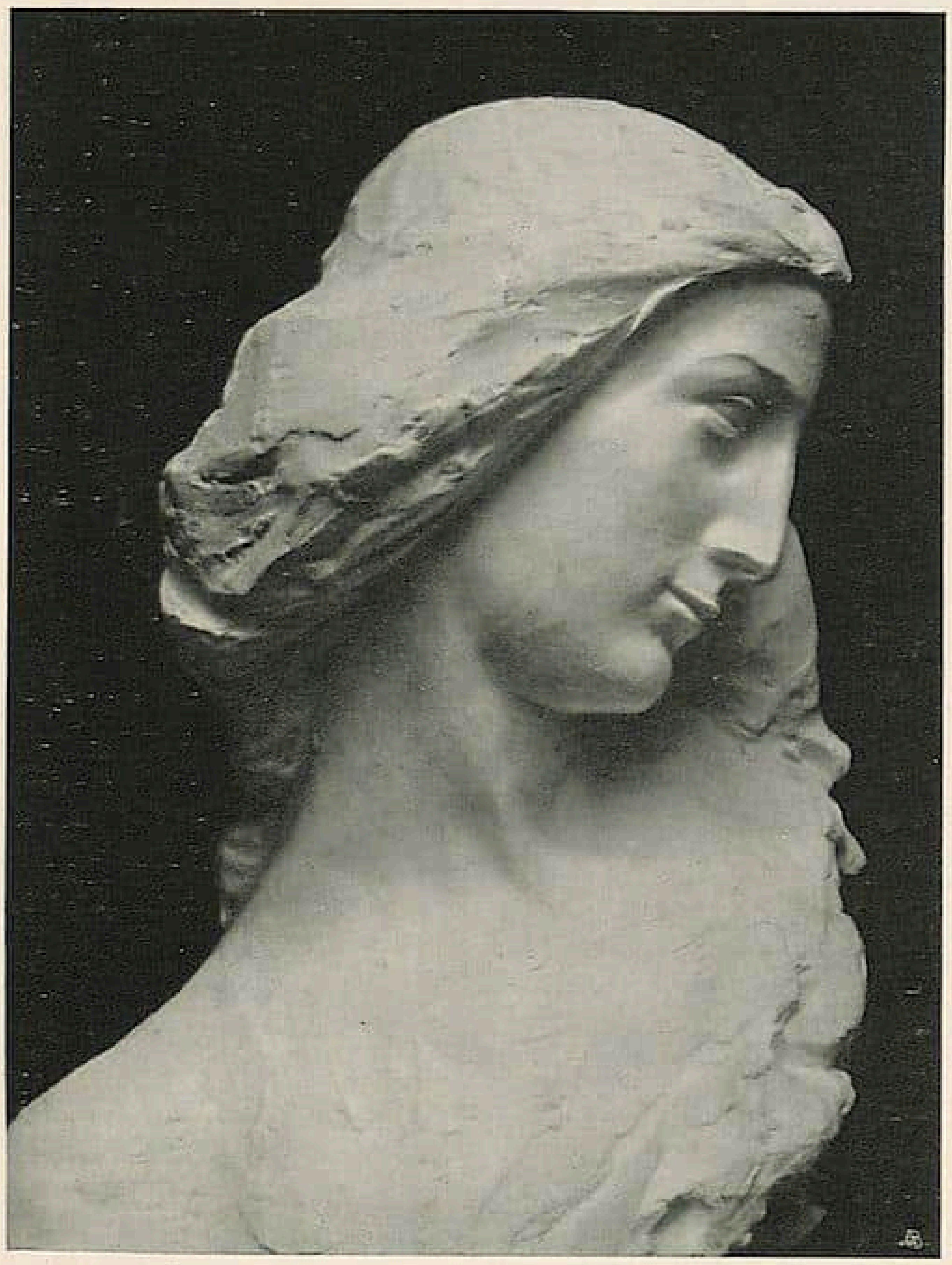
Die Naturphilosophie, die den Kosmos als einen beseelten Organismus auffaßte, und wieder die Identitätsphilosophie, die das Objektive dem Subjektiven gleichsetzte, die Weltseele mit der eigenen Seele, dem Ich identifizierte und in dem kosmischen Geschehen seinen Bewußtseinsinhalt wiederfand, gab die Grundlagen her für das Programm der neuen Landschaftskunst. Runge schreibt: Es drängt sich alles zur Landschaft. . . . Ist denn in dieser neuen Kunst — der Landschafterey, wenn man so will, — nicht auch ein höchster Punkt zu erreichen? der vielleicht noch schöner wird wie die vorigen? Wir erleben die schöne Zeit dieser Kunst wohl nicht mehr, aber wir wollen unser Leben daran setzen, sie würklich und in Wahrheit hervorzurufen. — —

In diesem Augenblick darf nochmals auf einen Mann der Wissenschaft hingewiesen werden, auf A. von Humboldt. Seine Werke wachsen ganz aus seiner Zeit heraus, so, daß sie sich auch mit der Kunst, die wir doch als die feinfühligste Dolmetscherin einer Epoche bezeichnen dürfen, fast unmittelbar berühren. Humboldts ältestes Buch datiert von 1799/1809. Es trägt den Titel „Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent“ und erwarb sich sofort in weitem Umkreise Freunde. Der Gedanken- und Empfindungsgehalt, der um das Jahr 1800 Bildform zu gewinnen suchte, hat einen bedeutsamen Niederschlag in des

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Malers P. O. Runge hinterlassenen kunsttheoretischen Schriften gefunden. Er schreibt am 7. November 1802: „Wie selbst die Philosophen dahinkommen, daß man alles nur aus sich heraus imaginiert, so sehen wir, oder sollen wir sehen in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt, und dadurch wird die Landschaft entstehen, denn alle Tiere und Blumen sind nur halb da, sobald der Mensch nicht das Beste dabei tut; so dringt der Mensch seine eigenen Gefühle den Gegenständen um sich her auf, und dadurch erlangt alles Bedeutung und Sprache. . . .“ Damit sprach der erste Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts zu uns — als Romantiker. Die Romantiker widmeten der Natur eine wahrhaft religiöse, pantheistische Verehrung. Runge sprach sich aber auch als Maler (Theoretiker) um 1800 am bestimmtesten über den Wert der Farbe als Kunstmittel aus. „Die Blumen, Bäume und Gestalten werden uns dann aufgehen, und wir haben einen Schritt näher zur Farbe getan! Die Farbe ist die letzte Kunst und die uns noch immer mystisch ist und bleiben muß.“ Runge sieht allerdings gleichzeitig und vielleicht vorwiegend in der Farbe ein Mittel, romantisch-mystischen Weltideen und religiösen Gefühlen eine Aussprache zu verleihen. Diese Romantiker haben überhaupt der Farbe Interesse entgegengebracht. Im Athenäum von 1798 werden Forsters Kunstbetrachtungen erörtert und tadelnd gesagt: „Er sucht die Würde des Gegenstandes und vergißt darüber das Verdienst der Behandlung. Deshalb wird er zuweilen unbillig gegen Niederländische Meister, wo das Letzte vorwaltet.“

Der Farbe wird mehr und mehr das Wort geredet, so daß wir in einer Kritik der Berliner Gemäldeausstellung vom Jahre 1826 in Berlin ganz modern klingende Erörterungen über Koloristik zu lesen bekommen. Es war ganz folgerichtig, daß die Richtung unter den Malern, welche die landschaftliche Natur als Arbeitsgebiet sich ausgesucht hatten, auch die Licht- und Farbenwirkungen beobachteten. Es kam allmählich und immer wirkungsvoller hinzu, daß Reisen in den Süden ständig häufiger wurden. Italien wurde von Griechenland, von Aegypten, ja selbst von Afrika verdrängt. Das Publikum erhob ebenfalls höhere Ansprüche, weil es unterrichteter wurde.


GEORGE MINNE FRAUENKOPF (MARMOR)

Wir können hier zwei Richtungen unterscheiden. Die eine schließt sich insofern der Rungeschen an, als sie einen gewissen philosophierend-religiösen Grundcharakter enthält. Caspar Friedrich (1774—1842) folgt in seinen Landschaften unleugbar derartigen Wünschen. Er zählt aber insofern zu den jüngeren Romantikern, als er realistischer, farbenfreudiger ist. Friedrichs Gemälde sind einfach, den Motiven nach schlicht deutsch. In ihnen klingt wieder, was man vom Einswerden von Seele, Gott und Natur erträumte. In seinen Landschaften scheint Form, Farbe und Ton erhalten zu haben, was Schelling einmal in die Worte gefaßt hat: „Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt. Doch könnte das Rätsel sich enthüllen, würden wir die Odyssee des Geistes darin erkennen, der wunderbar getäuscht, sich selber suchend, sich selber flieht; denn durch die Sinnenwelt blickt nur wie durch die Worte der Sinn, nur wie durch halb durchsichtige Nebel das Land der Phantasie, nach dem wir trachten.“

Neben Friedrich nennen wir gerne und mit Recht Fr. Waldmüller und J. E. Schindler. Sie geben ebenfalls ganz phrasenlose Schildereien der Natur,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORGE MINNE ZEICHNUNG

malen mit Vorliebe den von dem deutschen Volke wieder als Germaniens Symbol empfundenen deutschen Wald. Als Lichtmaler geht Waldmüller über Friedrich insofern hinaus, als er offenbar seine Gemälde ganz oder wenigstens zum guten Teil vor der Natur fertig gemalt hat und allen „romantischen" Beleuchtungseffekten abgeneigt, aber von innigen, zarten Empfindungen beseelt ist. Man darf hier überall schon auf Chopin, Lenau, Chamisso, Schumann einen Blick werfen.

Die freundlichen Gegenden von Mitteldeutschland, der stille Meeresspiegel der Ostsee und der Wald waren die Domäne Friedrichs und Waldmüllers gewesen. Aber sollten nur die Dichter und die Geographen das Hochgebirge unseres schönen Vaterlandes verherrlichen? Die Berge, auf denen die Freiheit wohnt, waren besungen und in ihrer eisigen Pracht dem Forscher untertan geworden. J. A. Koch aus Obergiblen in Tirol hatte aber auch schon, als Hallers Preislied der Alpen fast noch druckfeucht war, die majestätische Größe des Gebirges den Malern gewonnen; allerdings nur die Form, nicht die feinen Nebelschleier, das glitzernde Leuchten und Funkeln, von denen die Massive der Tiroler Alpen umschwebt und überleuchtet sind. Die ersten Nachfolger Kochs wagten sich noch nicht wieder in diese Höhen gleich den Dichtern. Bei den Vorbergen und Hochplateaus blieb man vorwiegend stehen. Das Publikum verlangte zunächst nichts anderes; denn die Höhenklimaorte wurden noch nicht aufgesucht, waren unbekannte Einöden.

Jene sinnliche Koloristik in den Gedichten eines Heine, jene Farbeneleganz etwa in den Ghaselen eines Platen, um zwei Namen zu nennen, und die soeben entstehende Anteilnahme an den vierten Stand mußten auch in der Malerei ihren Widerklang finden. Den bietet ein Meister wie Blechen im allgemeinen und im besonderen, wie etwa in seiner Malerei mit der Darstellung einer Fabrik, dem ersten Fabrikbild in der deutschen Malerei.

Die andere Richtung in der Landschaftsmalerei stand mit der geschichtsphilosophischen Auffassung und mit Resten klassizistischer Neigungen in Uebereinstimmung. Rottmanns Malereien nach griechischen Motiven dürfen als malerische Folgeerscheinung gelten, während die jüngeren Maler außerdem den neu erwachenden besonderen koloristischen Aufgaben gerecht zu werden beginnen.

Ein Meistername leuchtet endlich als „Märchen-Landschaftsmaler" in diesen Jahrzehnten mit besonders warmstrahlendem Glanz zu uns hernieder, der des Moritz von Schwind. Nach all dem, was ich über das Auferstehen der alten deutschen Sagen und Märchen bemerkt habe, ist das Schaffen Meister Schwinds fast wie eine Naturnotwendigkeit zu betrachten. Es sei erinnert an die reiche Ernte, welche die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Gebrüder Grimm in ihren allbekannten Märchensammlungen, Arnim in seines Knaben Wunderhorn, Bechstein in seinen thüringischen Volksmärchen (1823), Bartsch in seinen mecklenburgischen und Müllenhof in den schleswig-holsteinischen Märchen und Sagen, und so viele andere Sucher auf diesem Gebiete zusammengebracht hatten. Die Dichtungen eines de la Motte-Fouqué, Körner usw. boten den lebensstarken Halt, an den sich die Sagen- und Märchenmalerei dieser Tage anlehnen konnte.

So seltsam es manchem auch dünken mag, kein Geringerer als Arnold Böcklin ist aus dieser Neigung des deutschen Volkes für das Singen und Sagen aus alten Zeiten und zur landschaftlichen Natur zu erklären. Zweifelsohne hat des Meisters Vorliebe für die klassische Mythologie den Anlaß zur Wahl der Motive aus der antiken Mythologie und als Handlungsort Italien gegeben, aber das treibende Moment fand Böcklin in den damaligen kulturellen Grundlagen Deutschlands. Wie die altnordischen Sagen- und zahlreiche Märchenfiguren Personifikationen der deutschen Liebe zur Landschaft sind, so auch Böcklins Malereien. Erfüllt von dem Wesen der ja ursprünglich ebenfalls aus Naturdichtungen hervorgegangenen antiken Mythologie überträgt er sein Ich — das Fichtesche „Ich" — auf die Natur. Böcklin gehört in diesem Sinne zu den koloristischen Stimmungsmalern der Romantik.

Aber die Tage der Romantik waren gezählt. Als sie noch in Blüte zu stehen schien, erwuchsen ihr schon kraftvolle Feinde. Die Kämpfe zu Beginn des Jahrhunders hatten die nüchterne Tatkraft überall wachgerufen. In sicherem festen Schritte geht die deutsche Welt aus der Romantik heraus und voran. Neue, dem praktischen Leben zugewandte Kräfte erringen ständig mehr die Oberherrschaft.

In Deutschland herrschte allerdings politisch seit der Wiener Konferenz (1815) Ruhe. Eine neue Entwicklung setzte ein mit dem seit 1818 langsam wirkenden, aber erst 1833/34 tatsächlich in die Erscheinung tretenden „Zollverein". In der Neujahrsnacht von 1833 zu 1834 fielen die Schlagbäume zwischen den meisten deutschen Ländern. Groß-Deutschland erstand zu neuem, immer reicherem Dasein. Im Jahre 1831 erhielten in Preußen die Städte das Recht des Ortsstatutes und der vereinigte Landtag erregte mächtig die Anteilnahme an der gesamten inneren Politik. J. Jacoby aus Königsberg verlangte gegen die Hauptgebrechen, Beamtengewalt und politische Nichtigkeit der Bürger, Oeffentlichkeit und Vertretung (1840).

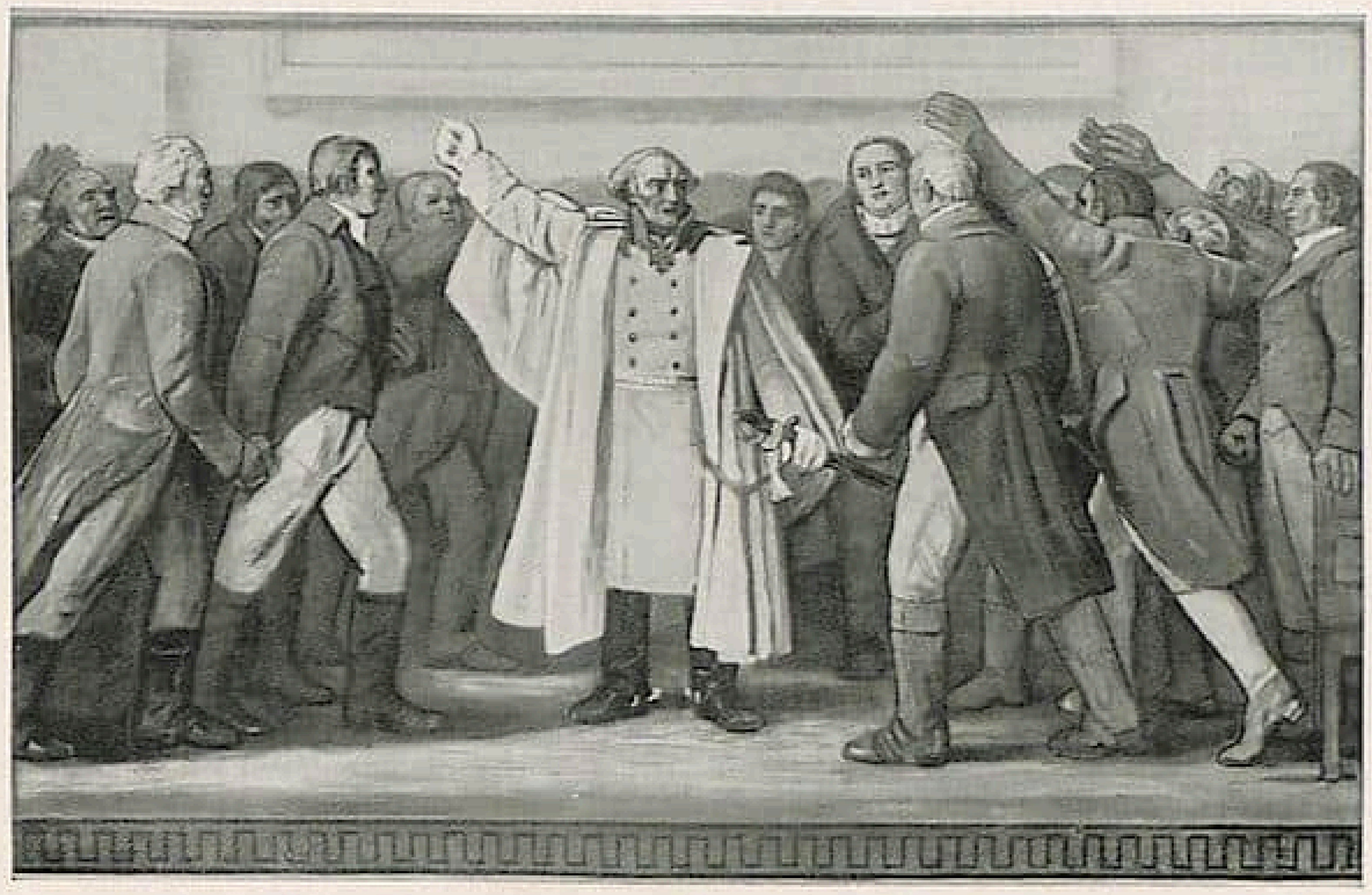
Die moderne Großmacht, die „Presse" entstand seit 1815. Der volle Strom der Politik ergießt sich damit allmählich in das bürgerliche Leben. Die Zeitung schuf eine öffentliche Meinung, die sich unaufhaltsam Bahn brach, obgleich in Deutschland die Regierungen diese gefährliche Macht tunlichst zurückzudrängen versuchten. Es erschienen von 1823—1847 deshalb nur 22 neue politische Zeitungen. Eine andere „Großmacht", die Dampfkraft, erzwingt sich ebenfalls langsam ihre Stellung in Deutschland. Bei alledem wurden, besonders schnell seit ca. 1830, die Lebensbedingungen von vielen Tausenden durch das rapide Emporwachsen der Industrie gründlich umgeändert. München erhielt im Jahre 1818 — in demselben Jahre kehrte Cornelius aus Italien nach München zurück (!) — seine erste bayerische Industrieausstellung; die erste allgemeine deutsche fand 1842 statt. Friedrich List stiftete 1819 den deutschen Handelsverein, der die Kaufleute von Mittel- und Süddeutschland umfaßte.

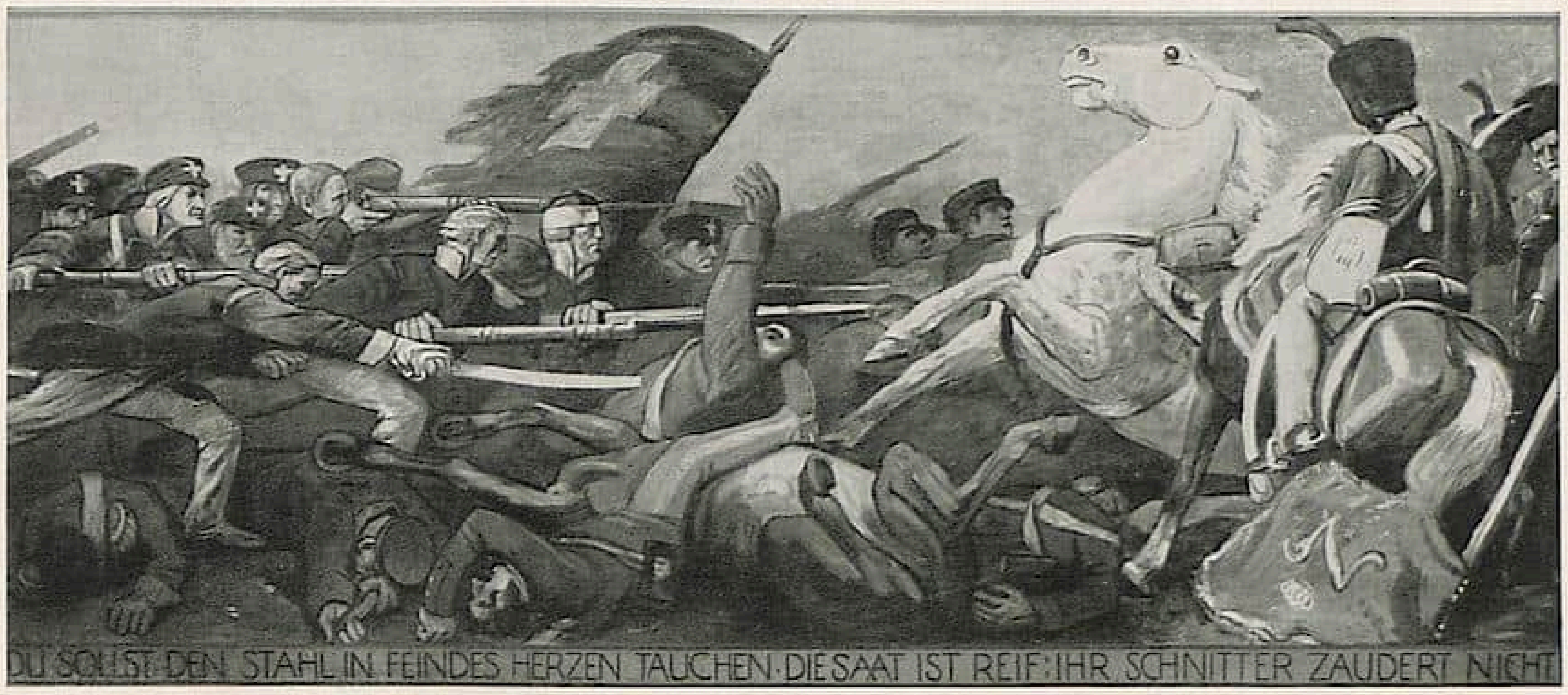
Auf dem Rhein fuhren Dampfer seit 1818 (auf der Donau von 1830 an) und am 7. Dezember 1835 wurde bekanntermaßen die Eisenbahnlinie Nürnberg—Fürth dem Verkehr übergeben, 1837 Leipzig—Dresden, und nun ging es mit Volldampf voran. Auch mit der Zersetzung der Gesellschaft. Es gab von jetzt an steigend einen immer schroffer werdenden Gegensatz zwischen reich und arm. Von 1830 an werden die sozialistischen Probleme entwickelt, und die moderne Frauenfrage erörtert. Das Weib soll in der Liebe, in dem bürgerlichen und politischen Leben frei sein. Die politische und literarische Bildung, um die in den Salons der dreißiger und vierziger Jahre so heiß geworben wurde, sollte alle trennenden Untiefen überbrücken. Das neuzeitliche 19. Jahrhundert setzte sich immer sicherer durch. Den maßgebenden Ausdruck von allem diesen finden wir noch immer in der Philosophie, in der Literatur weiteren Umfanges und in den bildenden Künsten. Diese drei Mächte beherrschten in den dreißiger und allmählich zurücktretend in den vierziger Jahren das geistige Leben. Das religiöse Moment ist offiziell mehr zurückgetreten, die „Stillen im Lande", die Mucker erscheinen mehr wie absterbende Reste.

Die Stunde eines Rückert, Immermann, Gutzkow, Heine, Laube, bald eines Storm, Reuter hatte geschlagen, Karl Maria von Weber komponierte den Freischütz.

Weiter spannte sich der Horizont durch die Möglichkeit des schnelleren Verkehrs in Stadt und Land, in Literatur und Kunst debattierten neue Kräfte. Daheim aber freute man sich noch der Ruhe, saß in den behaglichen, etwas niedrigen Biedermeierstuben oder guckte in den „Spion" am Fenster. Nie zuvor hatte die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin





LUDWIG DETTMANN

1813. DIE ERHEBUNG DES VOLKES — YORCKS ANSPRACHE AN DIE OSTPREUSSISCHEN STÄNDE — KAMPF DER LANDWEHR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

deutsche Malerei so viel zu erzählen gehabt wie jetzt. Es dominierte die gemalte Anekdote. Nichts im Alltag ist zu klein, um nicht den Pinsel interessieren zu können. Jedoch auch hier erwachsen neue Gedanken, vornehmlich rein malerische. Die zaubervolle Farbenpracht, welche die alten Koloristen dort oben in den von feucht schimmernden farbenreichen Tönen umspielten Niederlanden, im Süden unter dem über den Lagunen tief erglühenden Himmel hatten aufleuchten lassen, nahm die Maler ständig mehr gefangen und umstrickte den Laien. Man lebte ja nicht mehr in transzendenten Ideen, im weiten Sinne des Wortes, man entfremdete sich mehr und mehr der „blauen Blume“ und erkannte wieder die köstlichen Kinder Floras, die auf der Erde wuchsen. Man sah nun die Pracht der Farbe; aber zu sehr geblendet von dem Glanze, der aus versunkenen, noch lebensvoll empfundenen Jahrhunderten herüberstrahlte, blieb man als Kolorist zunächst zu einem Teil ein Enkel der Natur. Der Führer war nur nicht mehr das Quattrocento, sondern die Hochrenaissance, ja der Barock (Rubens). Da der materielle Besitz auch größer geworden war, so forderte der Reichtum seinen Prunk. Man suchte dafür ein Vorbild, die Hochrenaissance bot auch dieses.

Bereits in den dreißiger Jahren begann sich die Stellung der Kunst zur gebildeten Gesellschaft allmählich zu ändern. Sie hatte bisher, im Verein mit Religion, Philosophie und Literatur, das allgemeine Leben *beherrscht*, jetzt hatte sie dem politisch-sozialen Wollen und dem kaufmännischen Betriebe im weiteren Umblick die erste Stelle einzuräumen. Deutschland beginnt politisch mit männlich fester Hand einzugreifen. Aus den romantischen Träumen erwuchs der Ernst des Lebens. Hegel schreibt 1830: Gegenwärtig hat das ungeheure politische Interesse alle andern verschlungen. Das Weltbürgertum war hinabgesunken, das vaterländische Wollen und Wünschen herrschte. Die Julirevolution rief auch in Deutschland gewaltige innere Erregung und tatenfrohes Wollen hervor. Das Jahr 1848 bereitete sich vor.

Wir bemerken in der Malerei der ersten vierziger Jahre ein auffallend starkes Streben, das schlechthin Gesehene sehr realistisch, schmucklos wahr zu geben. Der bedeutendste Vertreter ist Menzel, dessen Werke aus diesen Zeiten vor wenigen Jahren so großes Erstaunen wachriefen. Wer meinen Darlegungen gefolgt ist, wird darüber wenig erstaunt sein, vielmehr verstehen, warum endlich ein Meister wie Menzel erstand, der im Volkstone, aus dem starken deutsch-politischen Empfinden heraus und scharfäugig in die Welt blickend Friedrich des Großen von Preußen Leben in Holzschnitten erzählte, des Fürsten Wirken schilderte, der indirekt so viel für das Erwachen eines deutschnationalen Fühlens und Strebens getan hatte! Die Mitte des 19. Jahrhunderts ist erreicht. Ein neues Zeitalter ersteht, das des wiedererstandenen deutschen Kaiserreichs. Leben und Kunst wandeln sich von neuem.

DREI MONUMENTALBILDER VON LUDWIG DETTMANN

Anläßlich der Jahrhundertfeier sind von Ludwig Dettmann, dem Direktor der Königsberger Kunstakademie, drei Riesenbilder gemalt worden: Die Ansprache Yorcks an die ostpreußischen Stände am 5. Februar 1813, die Erhebung des Volkes und der Kampf der Landwehr gegen französische Garde (Abb. S. 359). Jedes Bild ist 11,0 m lang und 4,5 m hoch, also von wahrhaft riesigen Abmessungen, aber auch von einer inneren Gestaltungskraft und einer technischen Durchführung, wie wir sie bei Dettmann, dem weich Empfindenden, dem malerisch duftig und zart Schaffenden noch nicht gesehen haben. Wenn auch alles auf Linie und Form, auf übersichtliche Massengruppierung und deutliche Herausarbeitung des Stofflichen aufgebaut ist, so macht sich doch auch überall, in der Winterlandschaft des zweiten Bildes und in dem blutigrotem Himmel des letzten Bildes der Stimmungs- und Farbenkünstler bemerkbar. Besonders in dem dritten Bilde mit dem Körnerschen Geleitvers „Du sollst den Stahl in Feindes Herzen tauchen ...“ erreicht Dettmann aber auch eine dramatische Wirkung von hinreißender und unbändiger Kraft und Leidenschaft. Das ist nicht mehr eine bestimmte Schlachtenepisode, keine Einzelheit wie sie hundertfach in jedem Kampfe vorkommt, das ist die allgemeine, wachgewordene Volkskraft, die den herrschenden Zeitgeist verkörpert, das ist die Verbildlichung des unbeugsamen Willens, der alles niederwirft, was sich ihm entgegenstellt. Und wie klar und plastisch treten die Gruppen hervor, sind die Massen gegliedert, ist rein kompositionell eine Abstufung in das Bild gebracht! Den Massenwerten sind aber auch Farbenwerte gegenübergestellt, die sich trefflich das Gleichgewicht halten. Mag auch diese oder jene Einzelheit etwas summarisch, vielleicht auch zu flüchtig behandelt sein, dieser oder jener Griff nicht ganz der Wirklichkeit entsprechen, so bleibt dieses Werk doch ein Markstein in der Entwicklung Dettmanns zum Linien- und Formenstil, vom Lyriker zum Dramatiker und Monumentalkünstler. Dr. A. Ulbrich

PERSONAL-NACHRICHTEN

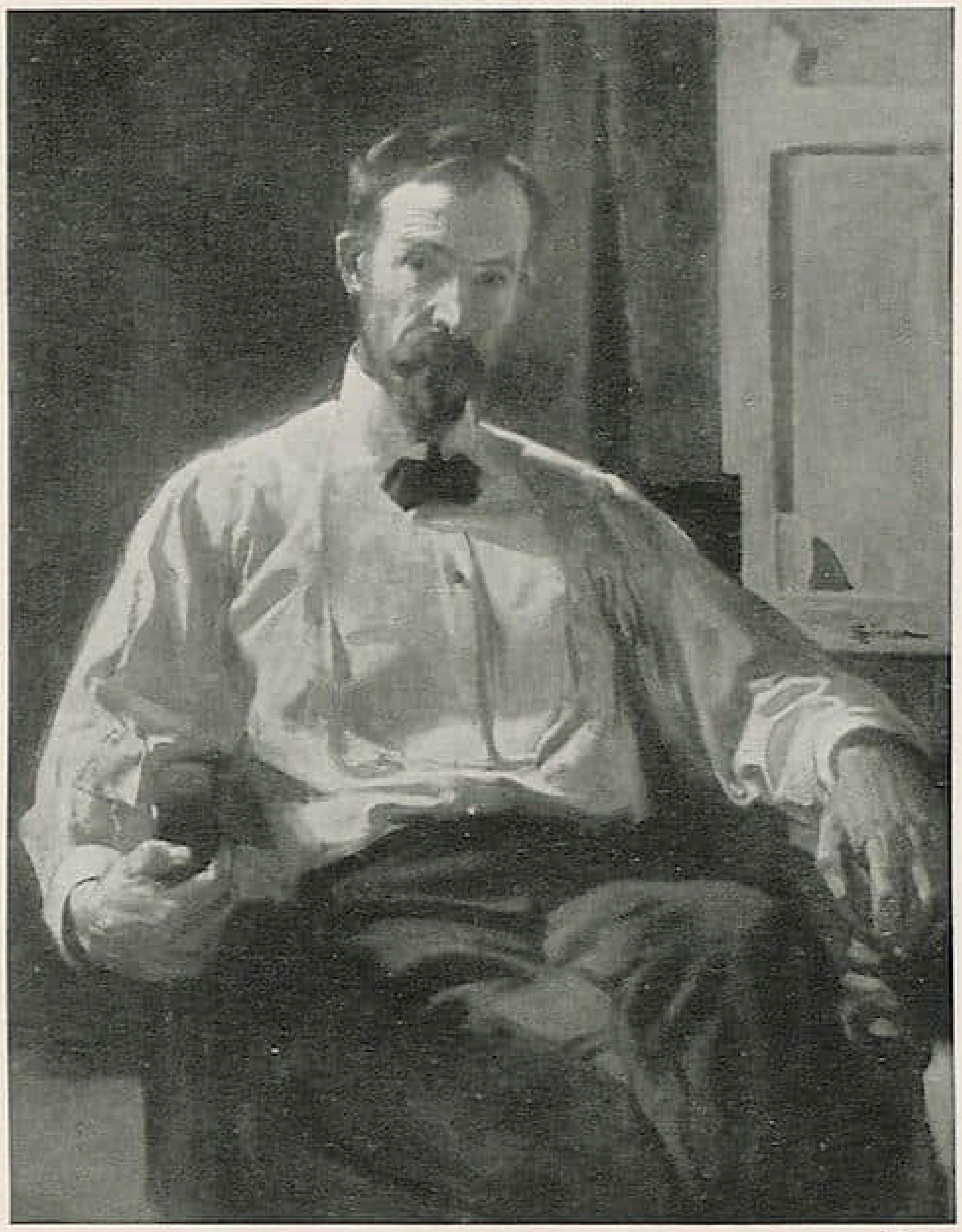
Hannover. An Stelle des Direktors Dr. Behnke, der zum Leiter des Hannoverschen Provinzialmuseums berufen war, ist jetzt nach etwa einjähriger interimistischer Amtsführung Dr. Brinckmann zum Direktor des in starkem Aufschwunge befindlichen städtischen Kestner-Museums, dem auch die übrigen städtischen Sammlungen unterstellt sind, ernannt worden. Pl.

Gestorben: In Düsseldorf im Alter von 56 Jahren der Maler Theodor Groll jr., bekannt durch landschaftliche Architekturbilder; in Charlottenburg, 52 Jahre alt, der Bildhauer Hans Arnoldt, Schöpfer verschiedener Denkmäler.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUCIEN SIMON KOMÖDIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LUCIEN SIMON SELBSTBILDNIS

LUCIEN SIMON

Von Wilhelm Michel

Eine reiche Produktion von zwanzig Jahren liegt heute hinter ihm. Im vorigen Jahre brachte Bernheim eine umfassende Darstellung seines gesamten Schaffens, und selbst diejenigen, die nicht zu den Parteigängern von Simons künstlerischer Weltanschauung zählen, konnten der Kraft, der Redlichkeit, dem brennenden Wahrheitsstreben, der echt „protestantischen" Gesinnung dieses Schaffens ihre ernste Anerkennung nicht versagen. Lucien Simons künstlerische Weltanschauung ist von innen heraus realistisch, d. h. es handelt sich bei ihm stets um treue Charakterisierung äußerer Wirklichkeit. Aber dieses Streben ist getragen von einem ungemein kraftvollen Temperament, von einer sinnlichen Eindrucksfähigkeit, die seine Gemälde über die Anekdote erhebt und geradezu stilistisch steigert.

Lucien Simon ist ein echter Pariser, einer alten Bürgerfamilie entstammend, in der die Tradition der zähen Arbeit herrscht, in der wohl seit Jahrhunderten eine sehr kühle, ruhige Vernunft die Lenkerin aller Geschicke war. Man kann sich denken, daß es da dem Sohne nicht allzu nahe gelegt war, gerade die Malerei als Lebensberuf zu ergreifen. In der Tat sollte aus Lucien erst ein Polytechniker werden, dann geriet er in literarische Kreise und versuchte sich sogar einmal dramatisch. Aber eine Reise nach Holland, wo er mit dem größten Entzücken Frans Hals gesehen hatte, genügte, um ihn der Malerei in die Arme zu führen. Nicht ohne Kampf gaben die Eltern nach, und Lucien trat in die Ateliers Julian ein, wo Bouguereau Lehrer war, allerdings bloß nominell. Schon in der kurzen, literarischen Periode war Simon Realist gewesen. An Flaubert, an Maupassant hatte er sich orientiert. Realist blieb er auch als Maler; sein Vorbild, sein Gott war Frans Hals. 1890 schon kam mit der ersten größeren Arbeit der erste Erfolg;

Sämtliche Reproduktionen dieses Aufsatzes sind nach den photographischen Aufnahmen des photographischen Verlages Em. Crevaux in Paris, 136 Boulevard Raspail, hergestellt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUCIEN SIMON DER BALL

sein Gemälde „Un blessé chez un pharmacien" ward mit viel Beifall aufgenommen. Unmittelbar darauf ward ihm auf einer Spanienreise Velasquez zum stärksten Erlebnis; der spanische Meister, ihm auch im Temperament verwandt, gab ihm zum ersten Male einen Begriff von bildmäßiger Lichtführung und farbiger Komposition. Die ersten Gemälde (Kammermusik 1892, Kirchendiener, Familiengruppen, Gesellschaftsabende, Kircheninterieurs 1893) waren von einer sehr ängstlichen Art des Ausführens und bewegten sich ganz in der Ausdrucksweise einer herkömmlichen Lasurmalerei. Velasquez und Manet — dieser selbst des Spaniers bedeutendster Schüler — brachten Simon auf eine freie Primamalerei ohne Retusche und mit starkem Gegeneinanderwirken der Farben. Alles wird in dieser Zeit freier und kühner bei ihm, die Mache wird nervöser, die Materie voller und reicher, die Töne klingender und üppiger. Dies geht Hand in Hand mit einer Konsolidation seines ganzen inneren und äußeren Lebens. Durch seine Heirat mit einer Bretonin lernt er die Bretagne kennen, die ihm alsbald und für den ganzen Rest seines Lebens zum unerschöpflichen Stoffgebiete wird. Der stark ausgeprägte Charakter der Landschaft zog ihn lebhaft an, ebenso wie die harte Eigenart der Bewohner. Freilich mußte seine Auffassung dieses Landes stark abweichen von der herkömmlichen, sentimental süßlichen und verlogenen Art, mit der man die Bretagne bis dahin zu sehen liebte. In der bretonischen Bevölkerung fand er der Hauptsache nach ein rohes, trunksüchtiges, fetischistisches Volk, schwerfällige, träge Weiber, Menschenmassen, die sich mit Drohblicken um einen von Würde und Machtbewußtsein geblähten Priester scharten. Zugleich aber faßte er die gewaltigen koloristischen Reize des Landes mit großer Innigkeit auf: zu den verbrannten, dunklen, weinroten Gesichtern der Bauern, zu ihrer schwarzen, mit Stickereien und glänzender Seide geschmückten Gewandung bildeten das zarte Blau des Himmels und der graue Goldton der Ebenen den wunderbarsten Hintergrund.

Zehn Jahre lang malte er von nun an nichts als seine Bretagne. Von der „Bretonischen Messe" 1892 bis zum „Bretonischen Tanz"

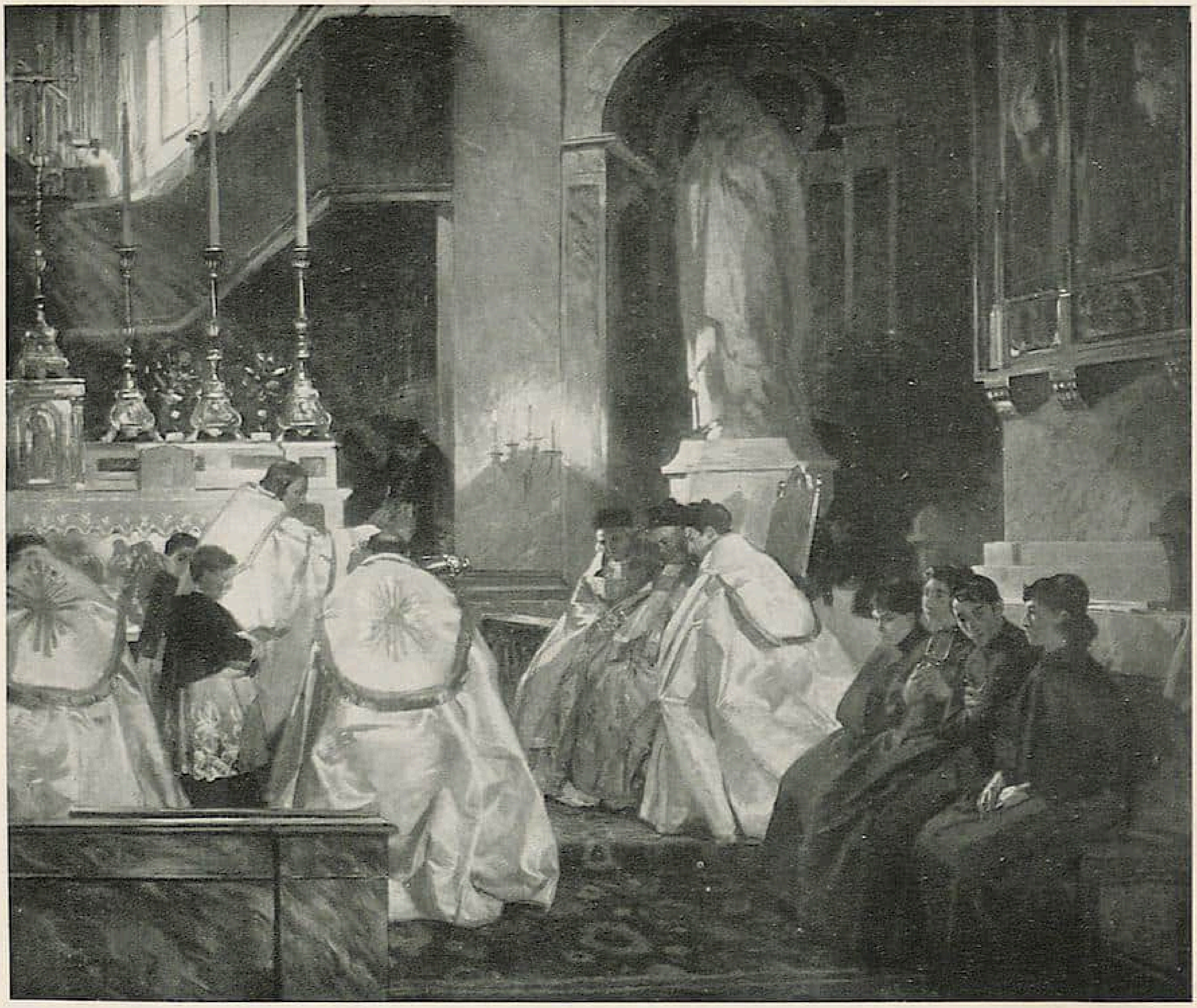
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUCIEN SIMON PROZESSION AM STRAND

SMB Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin

1902 ist es eine ununterbrochene Kette starker, charaktervolier Schöpfungen, als deren bedeutendste zu nennen sind: „Prozession von Pronoan“ 1894, „Circus“ 1898, „Kämpfe in der Bretagne“ 1899, „Cabaret au pied d'un menhir“ 1900, „Wahrsagerin“ 1901. Anfangs ist die Temperamentsnote in diesen Bildern durchgehends ernst und schwer; charakteristisch dafür sind jene Bildnisse von alten Leuten in ernsten, strengen Gewändern, inmitten einer freudlosen Häuslichkeit, in der sie ihre traurige, einsame Existenz hinbringen. Unter dem Einflusse des Pleinair erfuhr auch Simons Palette ihre Aufhellung. In den neueren Gemälden „Kartoffelernte“, „Stumme Messe“, „Frauen in der Kirche“, „Menhir“, „Fischer am Strand“ sind die Gesichter mehr „geschrieben“, bedeutender erfaßt, reicher an Ausdruck, die Form wesentlich fester und entschiedener. Seine Kinder malt er nicht mehr als Einzelporträts wie früher, sondern in allen Zuständen und Bewegungen. Ja, man könnte fast von einem neuen dekorativen Zuge sprechen, der bei ihm auftaucht und sich in einer ihm bisher unbekannten Vorliebe für klangvolle, verschlungene Rhythmen ausspricht. So zahlt auch er, der Realist, schließlich dem subjektiv-idealistischen Zuge der Zeit seinen Tribut: von einer Italienreise her hinterlassen ihm Ghirlandajos Fresken zu Florenz den stärksten Eindruck und die schönste Erinnerung. So mag seiner Kunst schließlich noch eine Wendung beschert sein, die dem Bilde des Künstlers nicht unwesentliche neue Züge hinzufügen könnte. In der Geschichte der neueren französischen Malerei wird er jedenfalls als eine charaktervolle und mannhafte Erscheinung fortleben.

Ein Kunstwerk ist unter allen Umständen eine Sache, die Vergnügen machen, Genuß bereiten, in irgend einer Weise den Beschauer über das Misere des Alltäglichen weg und in Stimmung versetzen soll. STAUFFER-BERN



LUCIEN SIMON — ZEREMONIE IN ASSISI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUCIEN SIMON DIE BARKE

CÉZANNE UND HODLER

Von Hans Tietze

Mit überraschender Kraft prägt sich die enge Verbindung dieser zwei sonst disparat erachteten Künstler unserer Vorstellung ein; der Titel, den Burger seiner Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart gegeben hat, wirkt mit der suggestiven Eindringlichkeit eines glücklich formulierten Schlagworts (Fritz Burger, Cézanne und Hodler, München, Delphinverlag 1913). Tatsächlich läßt sich das meiste, was die heranwachsende Generation bewegt und mit dem Anspruch auf künstlerische Alleingültigkeit unwiderstehlich herangeströmt kommt, in irgend einer Weise auf diese zwei Meister zurückführen. Sie gestalten den gedanklichen Gehalt unserer Zeit und eine Interpretation, die wie die Burgers von der Erkenntnisfunktion der Kunst ausgehend halb verschüttete Geleise wieder aufreißt, kann in oft überraschender Weise Bewußtheit und Unbewußtheit unseres geistigen Gärens aus den Kunstwerken herauslesen; oder — was nicht so verschieden ist, wie es klingen mag — in sie hineinlesen, da es ja selbstverständlich ist, daß eine Interpretation, die aus der unendlichen Vielgestalt des Kunstwerks seinen abstrakten Ideengehalt heraushebt, den Geist der Zeit tätig finden muß, der auch aus anderen Manifestationen heraufbe-

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

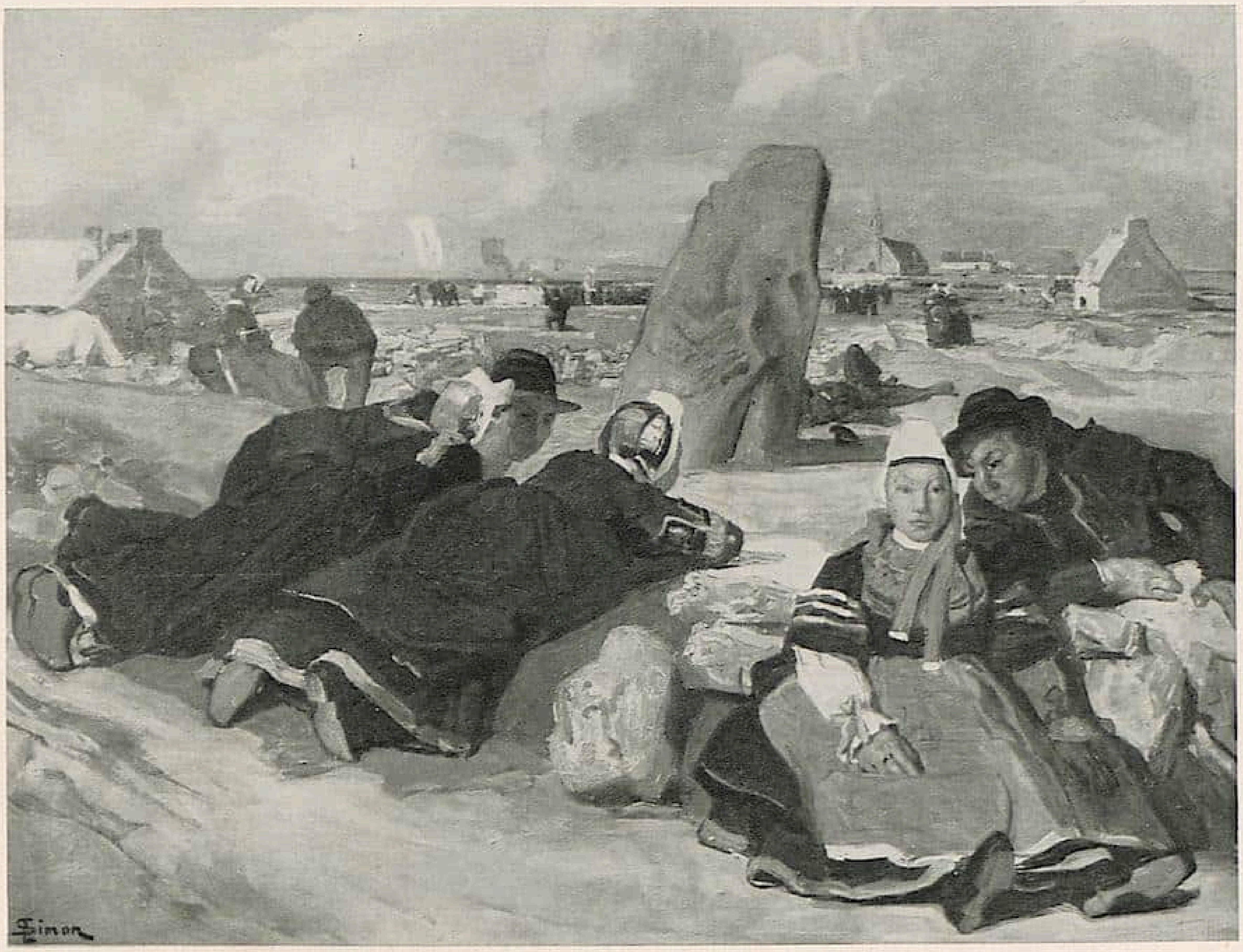
LUCIEN SIMON — STILLE MESSE

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

schworen werden kann. Aber Cézanne und Hodler grenzen auch die formalen Probleme der neuen Kunst ein und hierbei möchte ich, vom Buche Burgers fortspinnend, besonders verweilen; denn zum Unterschiede von jener philosophischen Ausdeutung der Kunst, die aus dem absolut andersartigen Tun und Streben der Maler die reinen Erkenntnisprobleme herauskristallisiert, führt uns die Betrachtung der Bedeutung beider Künstler für die Weiterentwicklung zu einer historischen Fragestellung und wir begreifen ihre unlösliche Zusammengehörigkeit aus ihrer polaren Gegensätzlichkeit. Cézanne *und* Hodler ist die geschichtsphilosophische Synthese von Cézanne *oder* Hodler.

Eine solche Behauptung kann nur solange paradox erscheinen, als wir uns künstlerische Entwicklung als eine Linie vorstellen, die durch die Fortbewegung eines Punktes entstanden wäre; eine populär-mathematische Vorstellung, die dem Wesen der Kunst völlig widerspricht. Denn diese ist ein reiches Ineinanderspiel von Kräften, ein tausendfältiges Ausdrücken der schöpferischen Persönlichkeit und ein ebenso vielfaches Einwirken auf andere; von all diesen wirkenden Kräften kann nach einem Gesetz geistiger Oekonomie, an dem wir doch nicht zweifeln sollten, keine unverbraucht zu Boden sinken. Sondern jede Ursache gabelt sich, jede Wirkung ist mit einer Gegenwirkung verkettet und all diese ins Leben gesetzten Keime sammeln sich an den Polen einer Zeitkunst. In allen Perioden, in die wir tieferen Einblick haben, werden wir solcher Zweiteilung gewahr; jede Zeit ist zwar eine Einheit, aber die Elemente, die sie hervorbringen, sind nach entgegengesetzten Richtungen gerichtet und die polar orientierten Energien, die sich bisweilen in eine Schar verschiedenartiger Erscheinungen zersplittern, verlaufen auch häufig an beiden Enden in einen überragenden Einzelnen, der sie zusammenfaßt. Michelangelo und Tintoretto, Rembrandt und Poussin, Goya und Thorwaldsen, Cézanne und Hodler, jedes Paar eine Zusammenfassung, die der Folgezeit als Basis dient; jedes Paar eine Einheit, deren Hälften einander ergänzen und ausschließen.

Cézanne und Hodler sind der Sockel der Zukunft, weil sie mit mächtigen Armen alles auffangen, was die Vergangenheit zu vererben hatte; sie tragen die Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts, weil sie alles zusammenfassen,



LUCIEN SIMON — DER MENHIR

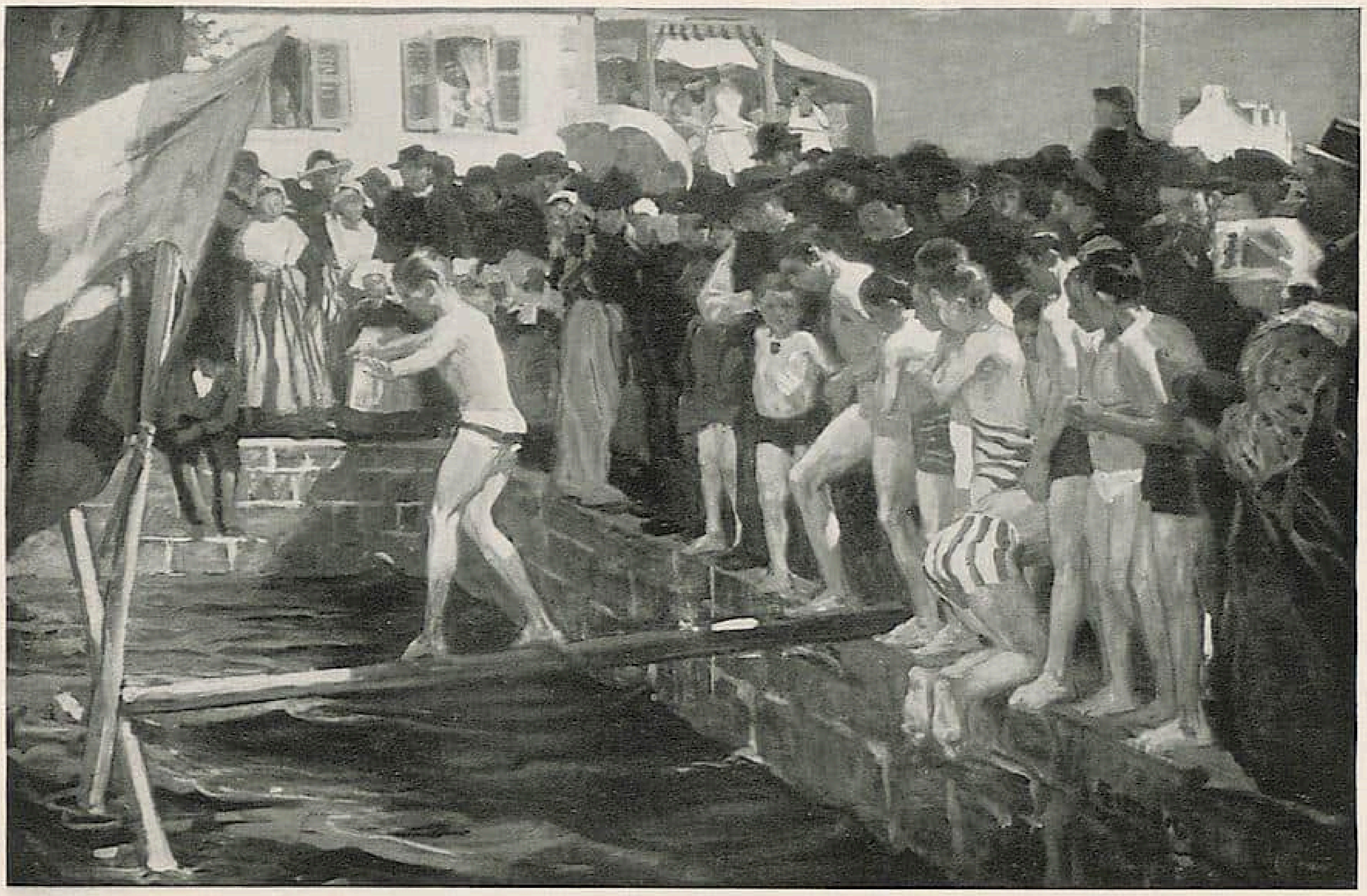
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

was die des neunzehnten erstrebt hatte. Daß Cézanne der Erbe des Impressionismus ist, ist oft genug behauptet worden, er ist sogar so sehr sein Erbe, daß er ihn überwunden und aufgehoben hat; er zieht den Schlußstrich unter eine Richtung, die wir über die „romantische Malerei“ des neunzehnten Jahrhunderts, über die Koloristen des achtzehnten, über die großen Niederländer und Spanier des siebzehnten, über die Venezianer des Cinquecento usw. in jede beliebige Vergangenheit zurückzuverfolgen vermögen. Ob wir das gemeinsame Problem als eine sich verfeinernde Wiedergabe eines zusammenhängenden Naturausschnitts definieren oder als eine vom Subjekt ausgehende Umgestaltung des durch die Wirklichkeit Gegebenen, immer ist es eine ganze Seite der Aufgabe der Malerei, die Cézanne übernimmt und verändert. Ihm ist das Bild nicht die Addition zahlreicher beobachteter Einzelheiten, sondern ein unteilbares Ganzes, ein einziges inneres Erlebnis, dessen Bestandteile einander gleichwertig sind; vollzieht sich so der Uebergang von der analytischen Mühe des Impressionismus zum synthetischen Schaffen der neuen Kunst, so liegt darin gleichzeitig die Umwandlung der Gesamtauffassung eingeschlossen: Das Bild, das die Eindrücke nicht sammelt, sondern verschmilzt, bringt ein allerpersönlichstes zum Ausdruck, das — wie jede letzte Zuspitzung des Individuellen — wieder ins Allgemein-Menschliche zurückleitet.

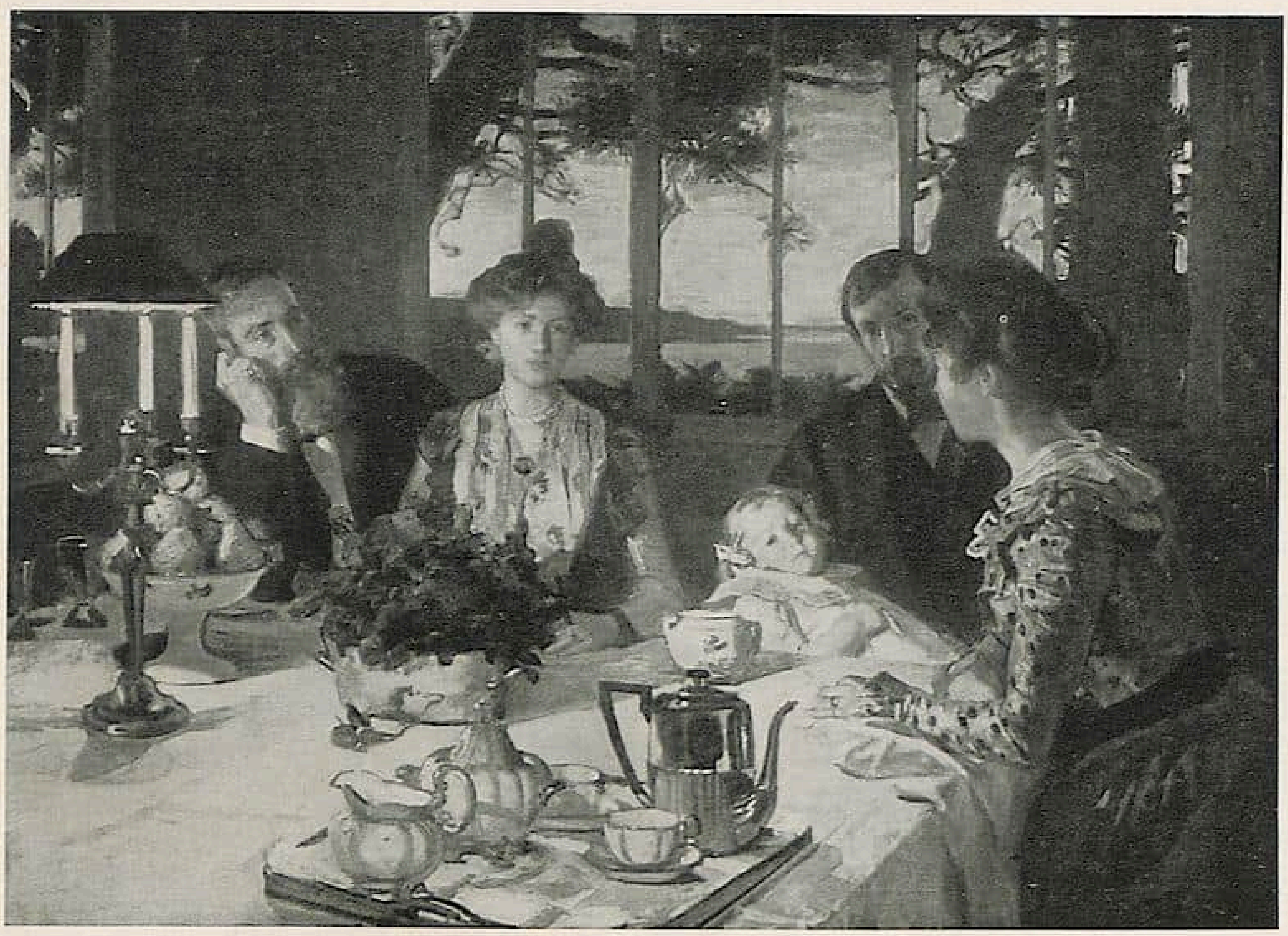
Kühner ist es vielleicht, Hodlers Ahnenreihe zurückzuverfolgen; auf den ersten Blick scheint ja auch er aus jener impressionistischen Malerei herzukommen, die sein Werden umgab und seinem Wachsen Nahrung bot. Aber die Betrachtung seiner Weiterentwicklung führt uns bald aus dem zufälligen Milieu seiner zeitlichen Bedingtheit in seine wahre Heimat; das seltsame Vorurteil, das das Geschrei der Naturalisten gegen den Klassizismus geschaffen hat, hat Weese, der Hodler eine klare Analyse gewidmet hat, verhindert, die Richtung zu nennen, zu der Hodler gehört, und ihn in gewundener Darstellung zu einer „peinture cérébrale“ gelangen lassen, die weniger odios schien als die deutsche Gedankenmalerei. Blickt man aber durch den sich allmählich hebenden Nebel des Vorurteils hindurch, so erkennt man, daß der Klassizismus in keinem anderen Verhältnis zu Schelling oder Hegel steht als die neue Kunst zu Simmel und Boutroux; die Interpretierbarkeit aus dem philosophischen Gehalt der Zeit schließt die deutliche Arbeit an Gestaltungsproblemen nicht aus. An den künstlerischen Aufgaben, um die sich die deutsche Kunst von Cornelius bis Genelli bemüht hat, die in den englischen Präraffaeliten, in Puvis de Chavannes, im Maréesschen Kreise in verschiedener Form weiterlebten und in der klassischen Malerei des Cinquecento nicht den Anfangspunkt, sondern nur ein wichtiges Zwischenstadium besitzen, an diesen Aufgaben hat auch Hodler teil. Sie bilden die andere Hälfte zu jenen Tendenzen, die zuletzt im Impressionismus lebendig geworden waren; was diesem Ende und Selbstaufhebung war, das Ausdrücken eines geistigen Gehalts, ist jenen der Ausgangspunkt, und die Umgestaltung des Naturvorbildes ist nicht mehr der Anteil des Subjekts, sondern das Streben nach dem Wesen des Objekts. Die Natur bleibt jeder künstlerischen Tätigkeit zugrundeliegend; jedoch einmal im Spiegel einer persönlichen Interpretation gebrochen, ein andermal vertieft und erhöht.

Auch bei Hodler steht im Zentrum des Schaffens der Gedanke; er bildet die Gestalten, er umzieht sie mit der Schärfe des Umrisses, er bindet sie durch den Rhythmus zusammen; dieses Gedankliche bringt auch um Hodlers Welt die eisige Atmosphäre, die aller Kunst unvermeidlich ist, die nicht ihre Art zu sehen an Stelle einer geläufigen setzen will und sich also trotz aller anfänglichen Schwierigkeiten mit der Zeit doch durchsetzt, sondern die ein Reich schafft, das mit den Maßen, die die Natur bietet, nicht gemessen werden soll. Aber Hodler kann nicht so völlig, wie Cézanne den Impressionismus in sich schließt, die reine Konsequenz des Klassizismus sein, mit dem ihn innere Bande verknüpfen, von dem ihn aber die äußeren Bedingungen trennen; er kann das Herausgewachsensein aus einer Epoche nicht leugnen, der der Gedanke nichts galt und der gleichzeitig das Subjekt die höchste Instanz war, in beiden Punkten entrichtet er der Zeit seinen Zoll. Er vollzog seiner historischen Stellung in der großen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts entsprechend seine Abkehr vom Impressionismus mit Hilfe der Wandmalerei, die Beziehung auf die zu schmückende Fläche mußte ihm den Rückhalt geben, den Naturalismus zu überwinden; und darüber sind Stellen in sein Werk geraten, die hohl klingen, wo die Idee die Herrschaft verloren hat und wo das bloß Dekorative eine parasitäre Existenz führt. Dies ist der wunde Punkt Hodlers, die Stelle, nach der die Dolche der Revolutionäre unter den jungen Künstlern zielen. Außerdem aber bleibt er in den engen Umkreis gebannt, der seinem persönlichen Temperament entspricht; eine stählerne Energie, eine rauhe Kraft, eine herbe Klarheit sind die Züge, die Hodler in den Dingen zu finden

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LUCIEN SIMON — WETTSPIEL



LUCIEN SIMON — ABENDPLAUDEREI

oder in sie zu legen versteht, die Universalität mangelt ihm, eine ganze Welt zu umspannen oder zu erschaffen.

Was Cézanne, in dessen Schaffen die subjektiven Grenzen fast ausgemerzt erscheinen, hier die Ueberlegenheit über Hodler sichert, ist die günstigere historische Position; er wächst unmittelbar aus einer blühenden Tradition heraus, während der Schweizer sich die Bahn zu seinen Genossen erst brechen mußte. Deshalb wirkt Cézanne, dessen Bilder, auch wo sie das Tiefste geben, wie köstliche Gobelins erscheinen, für jeden, der den Weg zu ihm fand, mit der selbstverständlichen Anmut eines glücklichen Kindes, und Hodler gleicht seinem Tell, kommt, ein wütender Riese, mit mächtigen Gebärden durch die Wolken hindurchgeschritten, die er zerreißt.

So sehen wir die beiden Künstler, in den Bedingungen ihres Werdens betrachtet, diametral verschieden, dennoch aber wesenseins; der eine ist unbewußter, stärker im Sinnenleben verankert und der reinere Maler, der andere gewollter, intellektueller, von architektonischer Dekoration nicht ganz losgelöst, beide stark genug, noch ein Stück der Weiterentwicklung zu tragen. Zwei überlebensgroße, janushäuptige Statuen, die an der Pforte stehen, durch die die Malerei von heute in unwiderstehlichem Triumphzug herankommt.

LUCIEN SIMON — STUDIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUCIEN SIMON AM QUAI

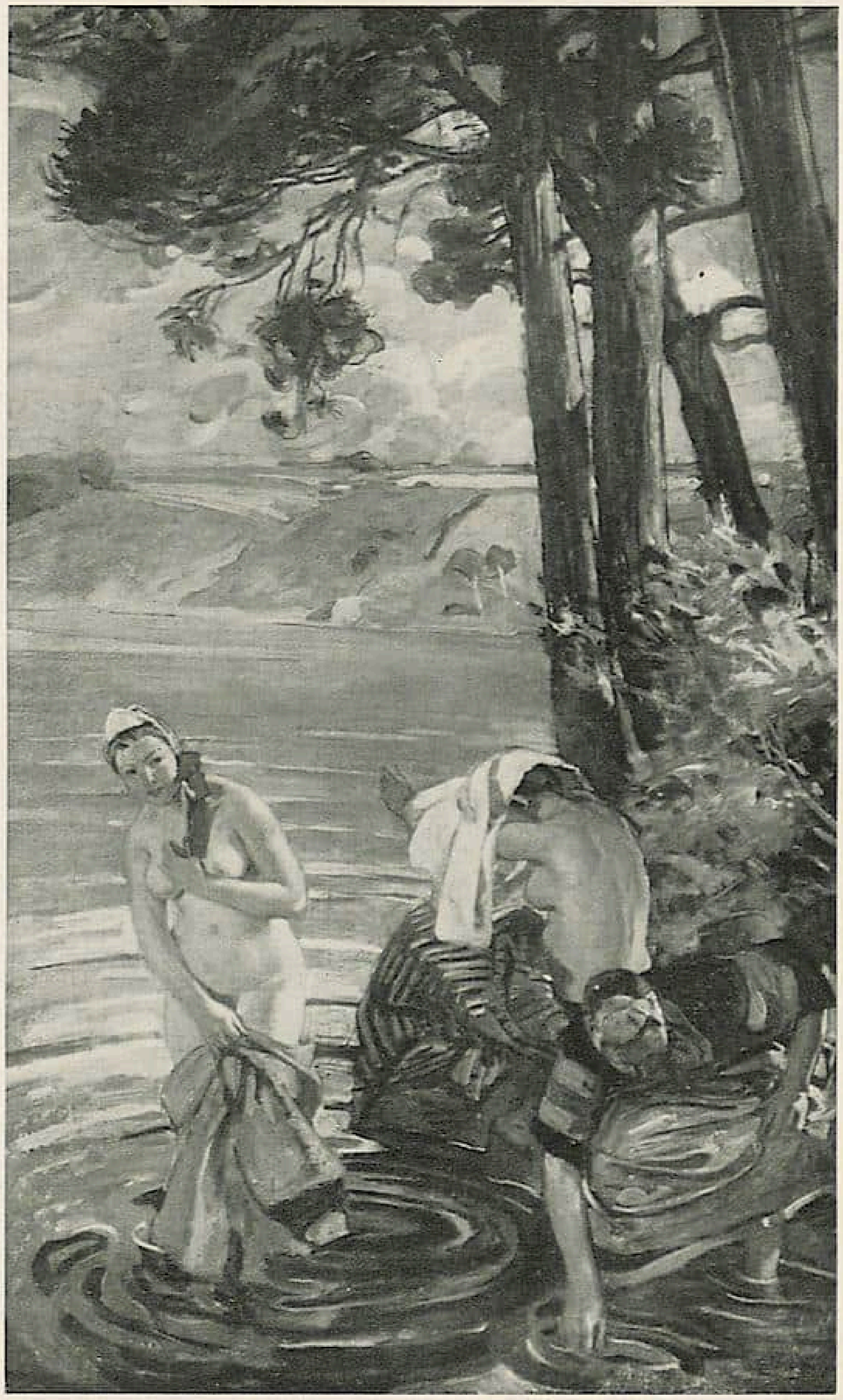
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HENRY THODES MICHELANGELO-WERK*)

Henry Thode hat sein reiches, wertvolles Lebenswerk begonnen mit der psychologischen Analyse des herzensgenialen Heiligen von Assisi und er hat die Kunst Italiens, die sich an das Auftreten des heiligen Franz knüpfte, als den Anfang der Renaissance aufgedeckt. Nun aber, kurze Zeit, nachdem er an der Schwelle des Greisenalters sein akademisches Lehramt verließ, bietet uns Thode sein endlich vollendetes dreibändiges Michelangelo-Werk dar, das den bedeutungsvollen Untertitel führt: „Das Ende der Renaissance". Die beiden Werke, das über Franz von Assisi und das über Michelangelo, sind von einem seltsamen Parallelismus: Dort geht es aus der Psychologie des Individuums über die Kunst in ein Zeitalter hinein, hier findet man die Abstraktion aus dem Kunstwerk, und über die Persönlichkeit des Künstlers, als der höchsten Vollendung der Renaissance, wird aus einem Zeitalter herausgeschritten . . .

Thode hat mit seinem „Michelangelo" keine Biographie und keine glanzvolle kulturhistorische Zeitabschilderung geben wollen. Er hat sich gesagt, daß diesen Zwecken das klassische Michelangelo-Werk Hermann Grimms vollkommen entspreche. Ihm kam es vielmehr darauf an, tief in das Innere des Meisters hineinzuführen und von seiner Zeit nicht ein farbenprächtiges Abbild zu geben, sondern das Zeitschicksal aufzudecken, also gleichsam auch eine psychologische Untersuchung des Zeitalters vorzunehmen. Den Einklang zwischen dem Künstler und seiner Zeit durfte er unter solchen Umständen als die vorwärtstreibenden Kräfte, die Dissonanzen zwischen beiden als die Hemmungen ansehen. Es konnte und durfte natürlich beim Werdegang eines Michelangelo an Hemmungen nicht fehlen, denn erst sie wetzen, schärfen, schleifen das Genie. Wie das von Thode komponiert ist: Leben und Persönlichkeit, das erinnert an eine symphonische Dichtung, und aus der musikalischen Empfindung heraus, mit der er sich Michelangelos Persönlichkeit, Zeit und Kunst vorstellte, mit der er die Eindrücke davon niederschrieb, sind auch diese Schlußworte geflossen: „Für ein Seelenleben von einer Tiefe und Erregbarkeit, wie es Michelangelo durch seine Zeit und seinen besonderen Genius in der Plastik auszudrücken gezwungen war, gab es fürderhin nur *eine* Ausdrucksmöglichkeit, die ihm voll entsprach, weil sie unmittelbar, nicht vermittels äußerer Erscheinung die Seele kundgibt: die Kunst Bachs, Beethovens und Richard Wagners. Michelangelos Kunst, die uns das Geheimnis der Renaissance offenbart, ist zugleich die in Stein und Farben verkündigte Weissagung auf die kommende Erlöserin germanischer künstlerischer Sehnsucht: die Musik!"

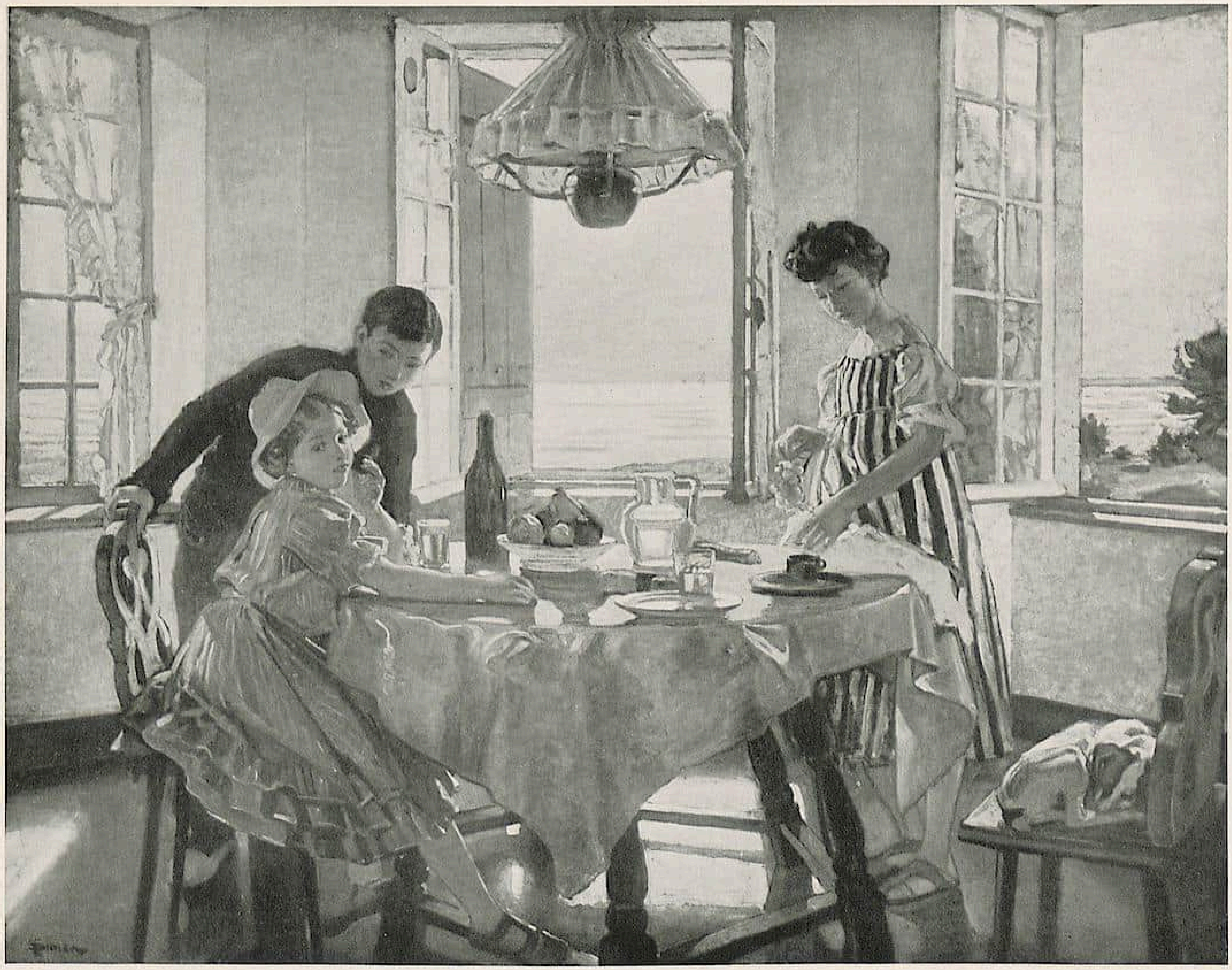
Ein solcher Satz allein beweist, daß das Werk voll der Probleme steckt. Es ist sein Vorzug, daß es so gar nicht professoral im landläufigen Sinn ist. Es prunkt nicht mit Gelehrsamkeit und Wissenschaft Alle Forschungsergebnisse und alle archivalische Beute ist in zwei besondere Ergänzungsbände gepreßt worden, in Bände, die mit dem Sondertitel „Kritische Untersuchungen über Michelangelos Werke" mit dem wohlkomponierten Hauptwerk nur in oberflächlicher, thematischer Beziehung stehen. Das Hauptwerk selbst gliedert sich in drei Gruppen: „Das Genie und die Welt", „Der Dichter und die



LUCIEN SIMON — DAS BAD

*) Michelangelo und das Ende der Renaissance. Von Henry Thode. Band I, II, III. Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung 1901—1912. Band I und II je M. 9.— brosch., M. 11.— geb., Band III M. 18.— brosch., M. 22.— geb.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LUCIEN SIMON — DAS VESPER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ideen der Renaissance", „Der Künstler und seine Werke".

Ich stehe nicht an, den ersten Band des Werkes immer noch für den bedeutendsten zu halten. Hier tritt uns die Persönlichkeit Michelangelos am plastischsten, am berückendsten gegenüber. Nicht umsonst hat Thode diesem Band als Motto einen Ausspruch der Vittoria Colonna vorausgesetzt: „Darum schätzen auch in Rom die, welche Euch kennen, die Person Michelangelos höher als seine Werke, während diejenigen, welche Euch nicht persönlich kennen, nur Euer geringeres Teil, nämlich Werke Eurer Hände, hochhalten." Auf dieses Motto geht denn auch das ganze Buch. Immer ist das Individuum als Ganzes, nie ein Produkt seiner Schöpferkraft, zum Ausgangspunkt gemacht.

Der zweite Band soll die Aufgabe erfüllen, die Ideen, welche Michelangelos geistiges Leben beherrschten, zu erfassen und auf Grundlage seiner Gedichte darzustellen. Hier ist also im wesentlichen vom Zeitgeist der ausklingenden Renaissance die Rede, von den Geistesschätzen, die dem allumfassenden Renaissancemenschen zu Gebote standen, und von den Zusammenhängen Michelangelos mit seiner Zeit und ihren sublimen Geistern, namentlich mit Savonarola.

Der dritte Band endlich gilt den Realitäten, den Schöpfungen, an denen aufgezeigt werden soll, wie sich in ihnen das Charakteristische von Michelangelos Seelenleben, Schönheitsdurst und Glaubensverlangen, die Ideen seiner Zeit und darüber hinaus die Probleme christlicher Kunst überhaupt verkörpern.

Da sich in Michelangelo Genie und Typus zur Einheit binden, Persönlichkeit und Zeitausdruck in eins verschmelzen, so kann füglich in ihm der Kulminationspunkt der Renaissance erblickt werden. Höhe und Wende zugleich. Denn mit Michelangelos physischem Abstieg beginnt das Ende der Renaissance. Eine schwächere, weniger geistige und nur mehr im materiellen Sinn heroische Zeit bricht an: das Barock. G. J. W.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Der Winter geht seinem Ende entgegen, und zieht man nun die Summe dessen, was er an bleibenden künstlerischen Eindrücken gebracht hat, so ist es nicht allzuviel. *Cassirer* versteckte sich hinter Cézanne und Corinth wie einst Brahms hinter Ibsen und Hauptmann. Und wie Brahms herrliche Ibsenaufführungen nicht dafür entschädigen, daß er sich Wedekind entgehen ließ und schließlich doch bei Ernst Hardt endete, so täuscht die wundervolle Retrospektive, mit der Cassirer sein erweitertes Haus eröffnete, nicht darüber hinweg, daß manche Fehlgriffe folgten. — Die Ausstellungen des *„Sturm"*, die verheißungsvoll einsetzten, leiden in ihrer Gesamtheit doch an einem fühlbaren Mangel künstlerischen Zielbewußtseins. Neben wenig ernster Kunst durfte sich viel arger Dilettantismus breit machen. — Vorsichtiger versucht *Gurlitt* die Schwenkung ins Lager der Moderne. Der hübsche neue Raum, der als graphischer Salon eröffnet wurde, ist nun zum

LUCIEN SIMON KARTOFFELERNTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUCIEN SIMON AUSSCHIFFUNG

Versuchskabinett geworden. Diesmal zeigt man dort LE FAUCONNIER, einen der jüngsten Franzosen und keinen der stärksten. Ein feines Gefühl für rhythmische Formung und eine leise gestimmte Koloristik machen seine Bilder dem Auge angenehm. Aber unter der kubistisch konstruierten Oberfläche ahnt man eine ziemlich banale bildnerische Grundlage. Und das rasch berühmt gewordene und viel reproduzierte Bild der Abundantia, dessen erste Fassung dem Folkwang-Museum in Hagen gehört, dankt seinen Erfolg sicherlich mehr der nach akademischen Regeln wohlgebauten Gruppe der früchtetragenden Frau mit dem Kinde zur Seite als der quaderartigen Fügung der Formen, in die sie nachträglich eingezwängt wurde. Das Wort Expressionismus, mit dem man alle diese neuen Erscheinungen zu bezeichnen pflegt, trifft diesen Franzosen so wenig wie das Wort Kubismus. Komposition ist der Grundbegriff dieser Kunst wie der des Friesz, von dessen Ausstellung bei Cassirer hier kürzlich die Rede war. Schöne Bilder sollen entstehen, die dem Auge wohltun. Dem gleichen Ziel folgt auf andere Weise FRANZ MARC, von dem der „Sturm“ eine Kollektivausstellung bringt. Unverkennbar ist die Münchener Note in seiner Kunst. Ueber alle Verschiedenheiten hin wird die Erinnerung an Fritz Erler lebendig. Der Weg von Zügel über den Neoimpressionismus zur reinen Farbe und geschlossenen Form ist in dieser Ausstellung nur angedeutet. Er ist mit bedenklicher Geschwindigkeit zurückgelegt worden, und über die ersten Resultate hinaus, die im vorigen Jahre bekannt wurden, vor allem die Komposition mit den drei Pferden, von denen das Exemplar in Blau, das im vorigen Jahre gezeigt wurde, reifer war als die zwei Fassungen in Gelb, ist dem Künstler nichts Schlagendes geglückt. Auch er verliert sich in Experimente, die von Kubismus und Futurismus angeregt sind, ohne daß die neue Reihe eine innere Entwicklung fühlen ließe. Künstlern wie Le Fauconnier und Marc geschieht mit größeren Sonderausstellungen kein Dienst. Und man sollte wieder zu dem früheren Brauch zurückkehren, solche Veranstaltungen für Ausnahmefälle aufzusparen. Die meisten dürfen zufrieden sein, wenn in jedem Jahre ein oder das andere Bild glückt, das auf einer größeren Ausstellung gute Figur machen kann. So hatte man von KARLI SOHN eine bessere Vorstellung, als man in der vorjährigen Secession zwei Bilder sah, als jetzt, wo *J. B. Neumann* ein Zimmer voll mit Werken seiner Hand zeigt. In einem zweiten Raum sieht man Bilder von FEIGL. Das meiste ist noch Versuch, vieles Erinnerung an Museumseindrücke. Aber aus all dem scheint sich eine sehr bewußte Kunst zu lösen, die mit Hilfe des Helldunkels in Rembrandts Sinne dem Probleme des Raumes nachgeht. Es ist viel Gedankliches in Feigls Kunst. Er ist einer von denen, deren Sinnlichkeit von einem stärkeren Intellekt bedroht wird. Zu bedauern wäre es, wenn das sicherlich vorhandene Talent auf diesem Wege um seine Entfaltung gebracht werden sollte. Mit diesen Kollektivausstellungen geht Neumann, der seit kurzem neben seinem graphischen Kabinett eine Bilderausstellung

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

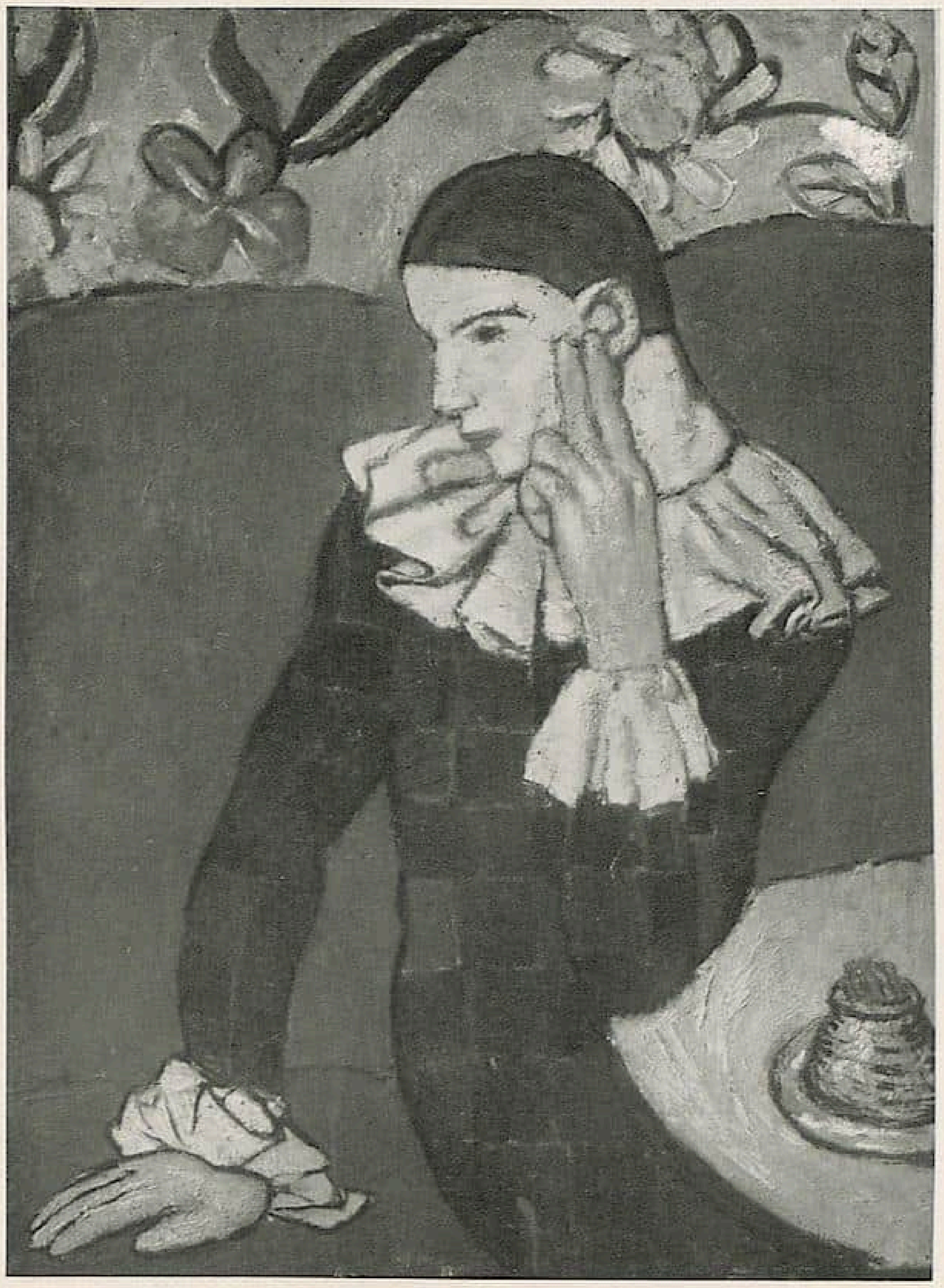
begründete, von seiner Absicht ab, nur einen Laden zu halten, in dem man Bilder der jungen Maler verkauft, nicht noch einen Kunstsalon aufzumachen zu allen schon bestehenden. Es ist eine frische Unbefangenheit in der Art, wie in einem Raume Bilder von Franzosen, Marquet, Friesz, Sirieux, Deutschen wie Bloch, Westermayr, Kerschbaumer, Moll, Dornbach, dem Schweizer Huber und manchen anderen bunt durcheinander an den Wänden aufgehängt sind, eine Unbefangenheit, die man unserem Kunstleben zurückwünschen möchte, an die unser Publikum aber schwer wieder zu gewöhnen sein wird. Wie vielerlei muß herhalten, um die Wände aller Kunstsalons monatlich neu zu füllen. Im *Künstlerhause* zeigt man den Krakauer Künstlerverein „Sztuka", ohne daß man recht wüßte, warum alle diese Bilder die Reise nach Berlin machen mußten. Nur etwa die an Josephson gemahnenden Zeichnungen des Bildhauers NADELMANN bleiben im Gedächtnis. Aber man kannte Proben von den „Juryfreien". Von *Keller und Reiner* schweigt man besser auch dieses Mal wie so oft. Dafür kann von dem *Hohenzollern-Kunstgewerbehaus* ausnahmsweise an dieser Stelle die Rede sein. Nicht wegen der unglücklichen Modenschau der Wiener Werkstätten, die sich vergeblich bemühen werden, mit ihren künstlichen Gebilden die natürliche Eleganz der Pariser zu schlagen. Auch nicht wegen eines Kabinetts mit Zeichnungen des pseudoeleganten BAYROS. Sondern wegen des in dieser parfümierten Umgebung doppelt merkwürdigen Glasgemäldes von THORN-PRIKKER, das Gottfried Heinersdorff ausführte, und das der Teil einer großen Folge ist, die für eine westdeutsche, katholische Kirche ausgeführt wird. Der Handwerker verdient hier mehr Lob als der Künstler. Die Kartons des holländischen Malers haben doch einen leisen Hang zum Kitsch. Und man muß an das Fenster von Pechstein denken, das bei Gurlitt ausgestellt war, um ein ganz im Sinne des Materials empfundenes Werk zu vergleichen, das an sich schon mit den starren Fügungen der Bleistege und den leuchtenden Flächen der farbigen Gläser rechnet, während Thorn-Prikkers Kompositionen die einfache Schlagkraft oft vermissen lassen, die das Material verlangt. Aber das Wichtigere ist die Leistung des Glasmalers, die höchste Anerkennung verdient. Und die Kapelle, die das vollendete Werk aufnehmen soll, wird wirklich in ihrer Stimmung den alten Domen nahekommen können, nicht indem man, wie das früher Brauch war, mit minderem Können ein altes Werk zu wiederholen versuchte, sondern so, daß im Geiste des alten ein neues geschaffen ist.

GLASER

Ich halte es für einen großen Schaden für die heutige Kunstentwicklung und ihre Beurteilung, daß alles, was heutzutage hervorgebracht wird, niemals neben alten Sachen zu sehen ist und damit alle gesunde und allgemeine Kritik wegfällt. *Adolf v. Hildebrand*

LUCIEN SIMON — IN DER LOGE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



P. PICASSO — SITZENDER PIERROT (1903)
Besitzer: Der Neue Kunstsalon, München

PABLO PICASSO*)

Von M. K. Rohe

In der bildenden Kunst unserer Tage wimmelt es nur so von Protektionen. Man fahndet und forscht, wo immer man Neues entdecken könne, kein Talentchen bleibt verborgen, es wird hervorgezogen, aufgeblasen und emporgeschraubt und in der Tat gibt es kaum mehr ein malendes oder bildhauerndes Baby, das nicht schon seine Monographie hätte, oder dessen Namen nicht in aller Leute Mund ist.

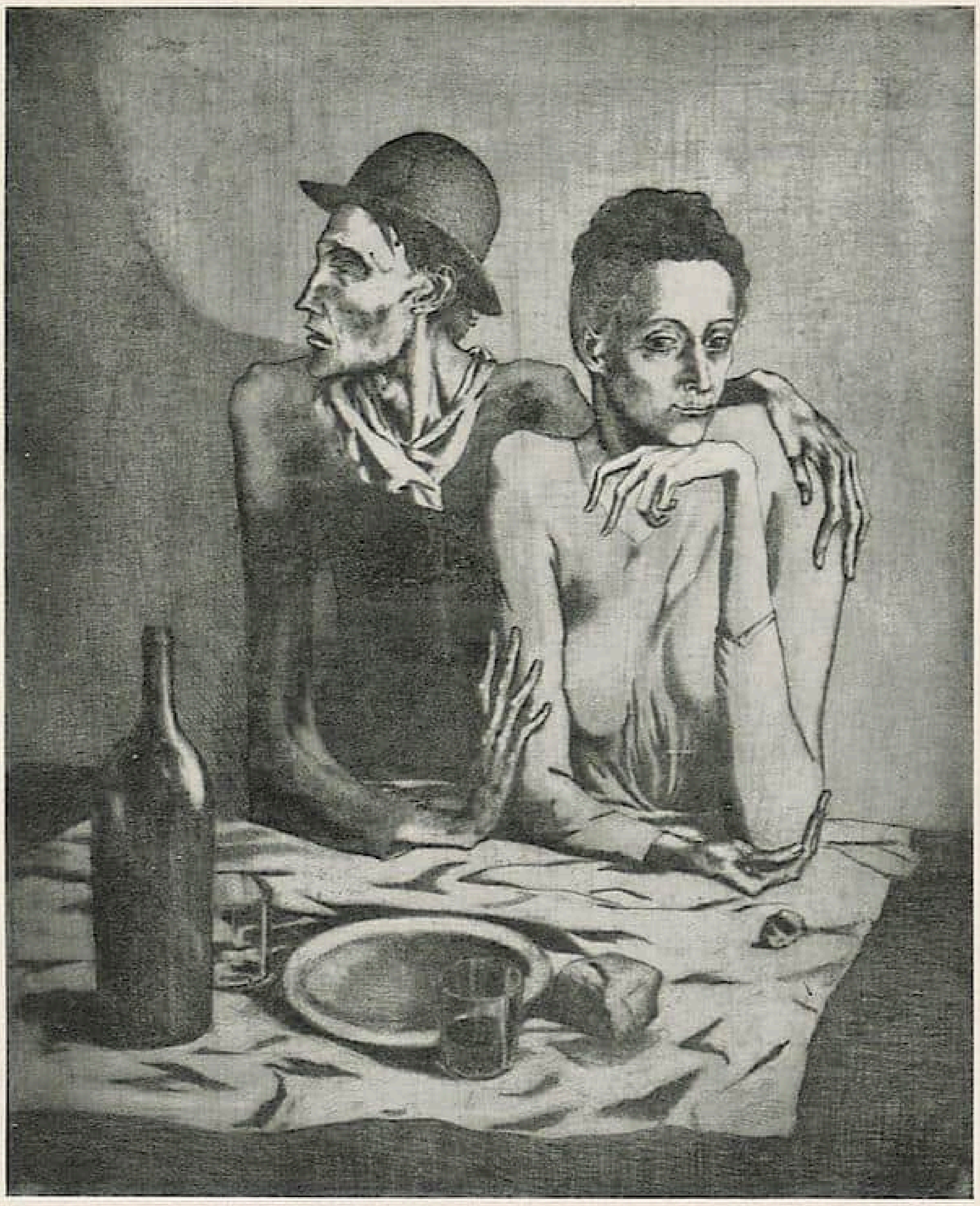
Der Grund dieser Erscheinung liegt in einer merkwürdigen Verquickung von Kunst- und Geschäftssinn, die unsere Zeit geboren hat, und die die sonderbarsten Blüten treibt.

Wie die Kunst dabei fährt, ist eine andere Sache, — man erlebt es täglich, daß sie argen Schaden davon nimmt und gerade der Gegenfall der Literatur, der sich das Interesse der Allgemeinheit in so viel geringerem Maße zuwendet, bekundet es, daß diese noch weit eher gedeiht unter glänzendster Mißachtung, als unter der Sorge der vielen.

Pablo Picasso scheint mir ein schönes Beispiel dafür, wohin ein von Haus aus stark

*) Wir reproduzieren diese Bilder, die einen Teil einer kürzlich von der *Modernen Galerie (H. Thannhauser)* in *München* veranstalteten umfangreichen Picasso-Ausstellung bildeten, mit freundlicher Genehmigung der *Galerie Kahnweiler, Paris.* D. Red.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



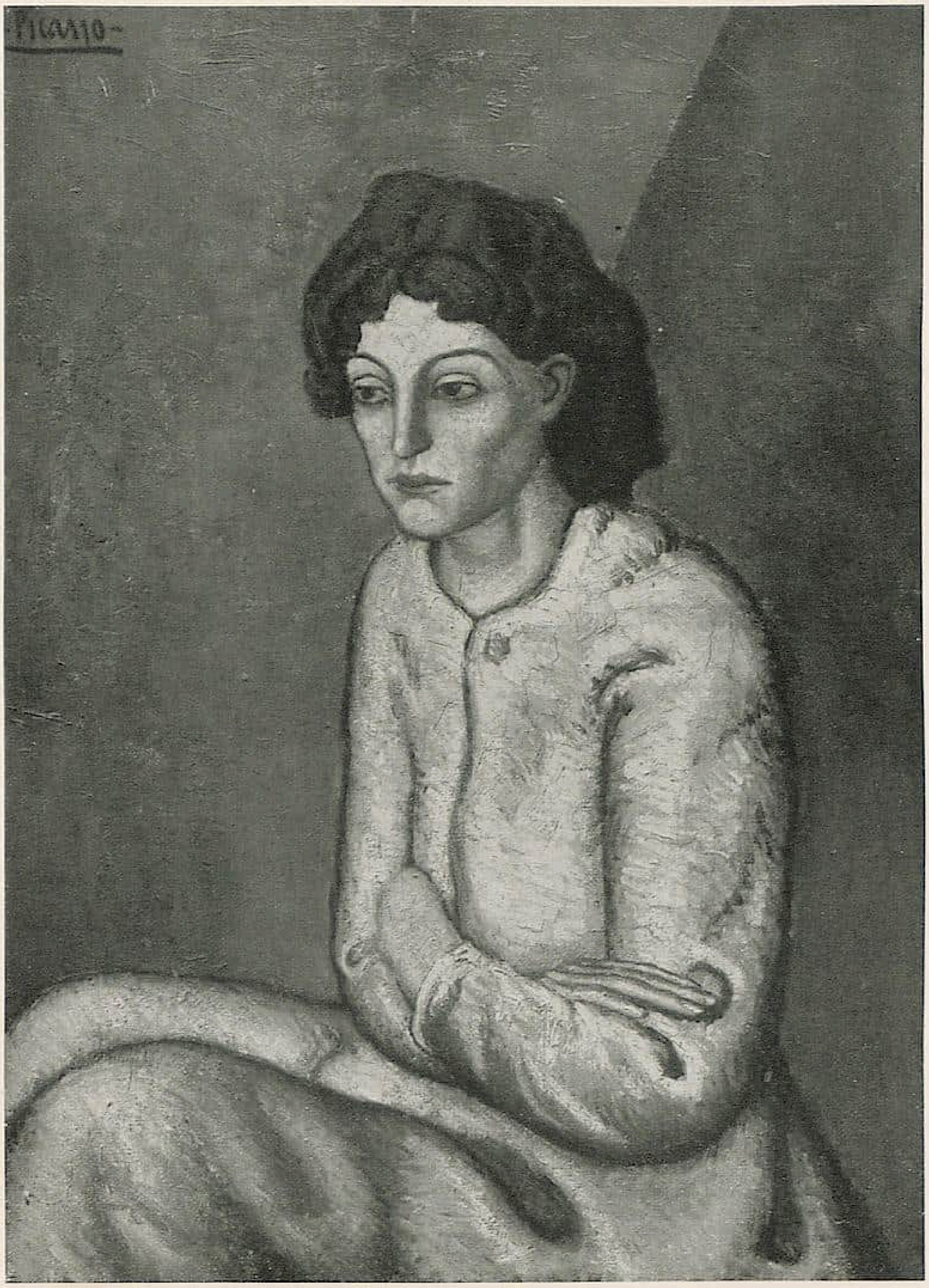
P. PICASSO APACHEN (RADIERUNG. 1905)

Sammlung Alfred Flechtheim, Düsseldorf

veranlagter Künstler gelangen kann, wenn sich die Menge allzusehr seiner annimmt und ihm zu zeitig ihre Beachtung zuwendet. Dieser junge Spanier kam nach Paris, als eben ein wichtiges Kapitel moderner Kunstgeschichte seinen Abschluß erreicht hatte, das Kapitel Impressionismus. Eben waren dessen große Vertreter durchgedrungen, fing selbst der Bourgeois an, ihren Wert zu ahnen und ihre einst so gering geschätzten Werke begannen die abenteuerlichsten Preise auf dem Kunstmarkt zu erzielen. Daraus ergab sich für die Heutigen die Folgerung: warum kann nicht, was gestern sich ereignete, heute wieder passieren? — so gut die Impressionisten übersehen worden sind, mag man vielleicht abermals eine Generation übersehen, die gleiche Werte in sich trägt wie jene.

Gegen diese Ueberlegung ist nichts einzuwenden, die sie ausstellten, haben nur eines nicht beachtet, daß es nämlich nicht so einfach ist, das Richtige zu treffen. Natürlich hat auch unsere Zeit ihre bedeutungsvollen, schöpferischen Kräfte, aber lägen deren Intentionen so offenkundig zutage, d. h. wären sie ohne weiteres jedem erreichbar, so wäre es um ihr Genie wahrscheinlich schlecht bestellt; denn das ist ja eben dessen eigenster Vorzug, daß es vorausnimmt, was der Menge erst in Zukunft durchsichtig wird. Ich halte jede Wette, an den wirklichen Trägern der Zukunft läuft die Masse, trotz allen Anstrengungen und dem scheinbaren Gewitzigtsein heute ebenso blind vorüber, wie sie an den Impressionisten vorbeispaziert ist und nur ein paar auserwählte und kongeniale Menschen erkennen es wieder, wie auch dort schon, in welche Hände das Heil der kommenden Tage gelegt ist. Dagegen darf man sicher sein, daß der Uebereifer unserer Zeit wieder nur dem Belanglosen zugute kommt und statt der Entwicklung zu dienen, diese nur aufhält oder in falsche Bahnen lenkt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



P. PICASSO
ELEND (1905)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Die Erfahrungen mit den Impressionisten also haben in erster Linie jene obenerwähnte Lage der modernen bildenden Kunst geschaffen. Und wenn diese neben einer ganzen Reihe von Schwächlingen, bei denen es gleichgültig erscheint, ob sie auf diese oder jene Weise künstlerisch zugrunde gehen, auch einigen ernster zu nehmenden Leuten zur Gefahr geworden ist, so ist dies besonders auch mit Picasso der Fall, einer der zweifellos stärksten Veranlagungen der nachimpressionistischen Malerei.

Ueber seine neueste „Entwicklung" habe ich erst kürzlich hier in anderem Zusammenhang zu reden Gelegenheit gehabt*), heute möchte ich nur, im Anschluß an eine Gesamtdarbietung seiner bisherigen Werke, die H. Thannhauser unlängst in der Modernen Galerie in München veranstaltet hat, dem „frühen" Picasso ein paar Worte widmen.

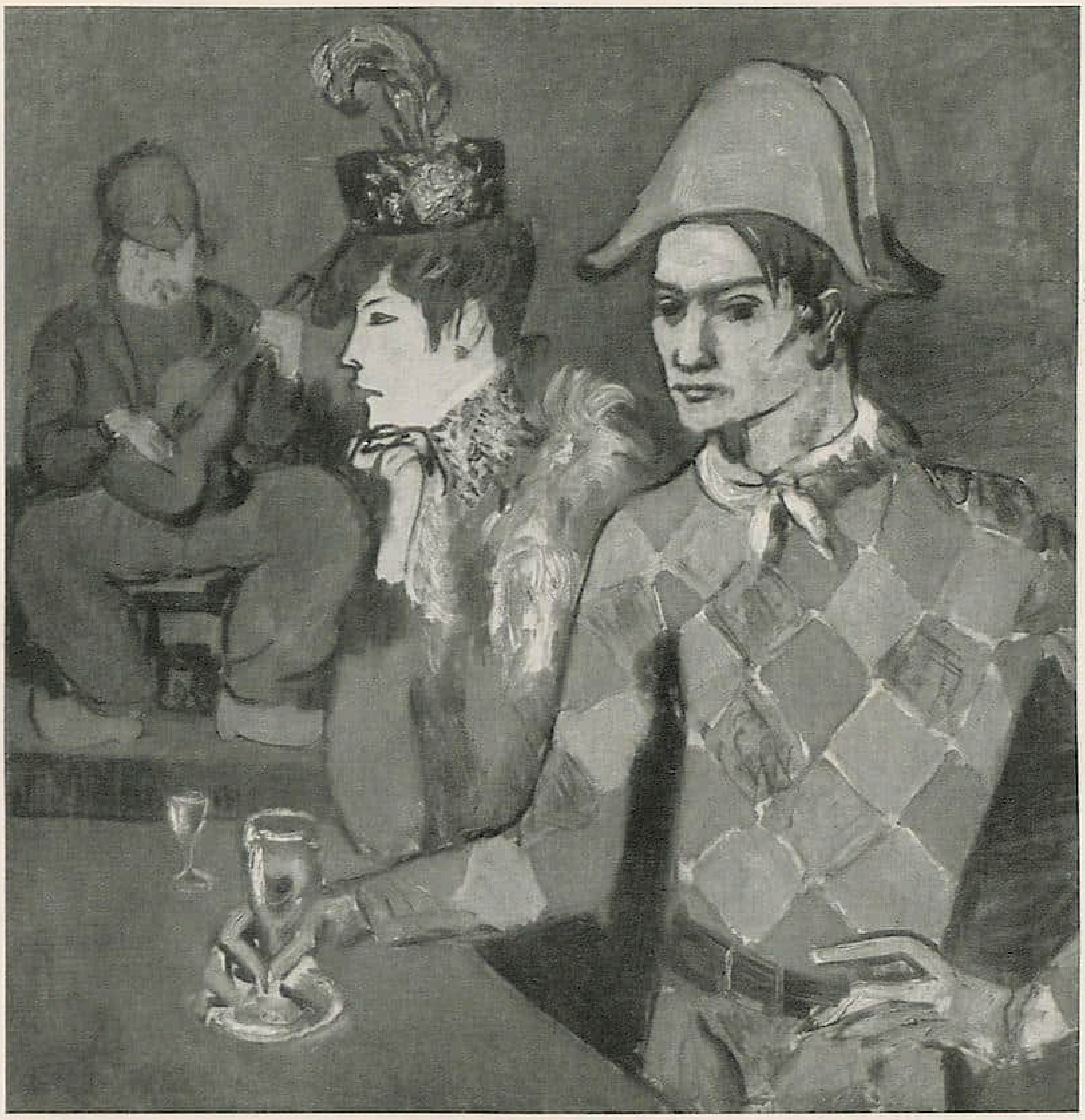
*) S. den Aufsatz „Bewegungen in der neueren Malerei und ihre Aussichten", Aprilheft 1913.

Picasso hat ganz normal begonnen, d. h. er hat sich zuerst als Eindrucksmaler, wie jeder tüchtige Impressionist um die Wende des Jahrhunderts, um die Wiedergabe ganz konkreter Natureindrücke bemüht und gleich allen strebsamen Anfängern schlecht und recht mit Stoff und Material herumgeschlagen. Was er als schönste Gabe von Natur aus mitbrachte, ist eine außergewöhnlich starke und zarte Empfindungsfähigkeit, die sich dadurch als typisch modern erweist, als sie nicht jenes neurotischen Zuges entbehrt, der heute bei vielen feiner Organisierten sich bemerkbar macht und in seiner Vorherrschaft vor anderem Beleg dafür ist, daß wir unser neues Drängen und Wollen immer noch nicht völlig in ein organisches Wachstum überzuführen verstanden haben. Diese nervöse Uebersensibilität ist Picassos Stärke, bis zum heutigen Tag, sie ist meinem Dafürhalten nach aber zugleich auch sein Verhängnis geworden. Denn sie war es, die ihn schon in den Frühwerken, so faszinierend diese in ihrer Aus-

P. PICASSO — LE MENAGE PAUVRE (1905)

Besitzer: Der Neue Kunstsalon, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



P. PICASSO LE LAPIN AGILE (1905)

Sammlung Alfred Flechtheim, Düsseldorf

drucksfülle auf uns auch wirken mögen, des öfteren zur Outrierung des Formalen verleitete und weiterhin hat sie ihn dann auch, als er die Kraft verlor, auf gesunde und natürliche Weise sich vorwärtszuschaffen, in jene Pseudointellektualität und -wissenschaftlichkeit hineingetrieben, die ihn den Unsinn von der „absoluten Malerei“ ersinnen ließ. Noch heute ist das, was uns an den neuesten Picassos allenfalls noch reizt, das raffiniert empfundene Tonarrangement in ihnen, aber auch dieses kann uns natürlich nicht über den Nonsens des Ganzen hinwegtäuschen.

Eine wundervolle Probe dessen, was Picasso in seiner Frühzeit an Ausdruck zu bieten hatte, ist sein Bild eines Jünglings von 1903, das auch auf der Ausstellung bei Thannhauser vertreten war (Abb. S. 383). Dieses Ephebenporträt, ein junger Mann in blauem Anzug, mit Tonpfeife in der Hand und einem Blütenkranz im Haar, von fast perverser Delikatesse, wird jedem, der es einmal gesehen hat, so schnell nicht wieder vergeßlich sein. In der einfachen, aber so expressiven Linienführung liegt etwas von wahrhaft griechischem Schönheitsgefühl, dazu kommt die so überaus einschmeichelnde Farbstellung. In diesem Stück ist Picasso schon ganz moderner Expressionist, der das Erbe Cézannes sich zunutze macht und auch die Errungenschaften eines Gauguin und Matisse verarbeitet, obgleich er weit weg ist von jeder nur äußeren Nachahmung.

Der Uebergang vom Impressionisten zum Expressionisten hat sich bei Picasso sehr plötz-

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

lich vollzogen, wie überhaupt alle Stadien seiner bisherigen Entwicklung immer ganz ruckweise eintraten, was abermals ein Beleg für das überaus nervöse Wesen des Künstlers ist. Er hat dabei stets auch alle nur möglichen Anregungen aufgenommen, für die Ursprünglichkeit seiner Begabung spricht jedoch, daß er jeden Impuls von außen her immer mit eigenem inneren Erleben zu durchsetzen gewußt hat.

Auch in einer dritten hauptsächlichen Etappe baut Picasso ersichtlich noch auf einem großen Vorangegangenen auf, nämlich auf Daumier. Von 1903 an schafft er eine Serie Bilder, die ganz auf Vielfaltigkeit des Kolorits verzichten und einen blauen Hauptton aufweisen, während die Zeichnung das Wesentliche der Formen nur in starken Kontrasten von Hell und Dunkel festhält. Dieser Zeit gehören so ausdrucksvolle Stücke wie der „Mann am Tisch“, die „Armen“, „Le menage pauvre“ (Abb. S. 380) und vorab das faszinierende Werk „Mann und Frau“ an, es scheint mir dies die glücklichste Epoche Picassos, ein Stadium, in dem er das Zeug aufweist, zu stilvoller Monumentalität vorzudringen, eine Aufgabe, die mit in erster Linie den Nachfolgern der großen Maler der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts obliegt.

Ein Hauptwerk krönt jene Zeit; es ist „La romance du Lapin agile“ (Abb. S. 381). Ein Selbstporträt des Malers, der im Pierrotkostüm an einem der Tische der bekannten Pariser Künstlerkneipe sitzt, neben ihm eine Frau und hinten ein gitarrespielender Mann. Picasso hat hier wieder die Einfarbigkeit der vorausgegangenen Arbeiten verlassen, das Bild ist farbig und linear ausgezeichnet komponiert und voll künstlerischer Qualität. Wie ein Schwanengesang wirkt es, angesichts dessen, was nachfolgt, erhaben und melancholisch zugleich, denn dann setzt bei Picasso jenes Tohuwabohu von Experimenten ein, dem nacheinander sein „Kubismus“ und seine „absolute Malerei“ entspringen (Abb. S. 384 und Aprilheft S. 304). Ich fühle hier nicht das Bedürfnis, nochmals auf diese „Evolutionen“ einzugehen, was ich darüber zu sagen habe, habe ich kürzlich in dieser Zeitschrift ausgesprochen.

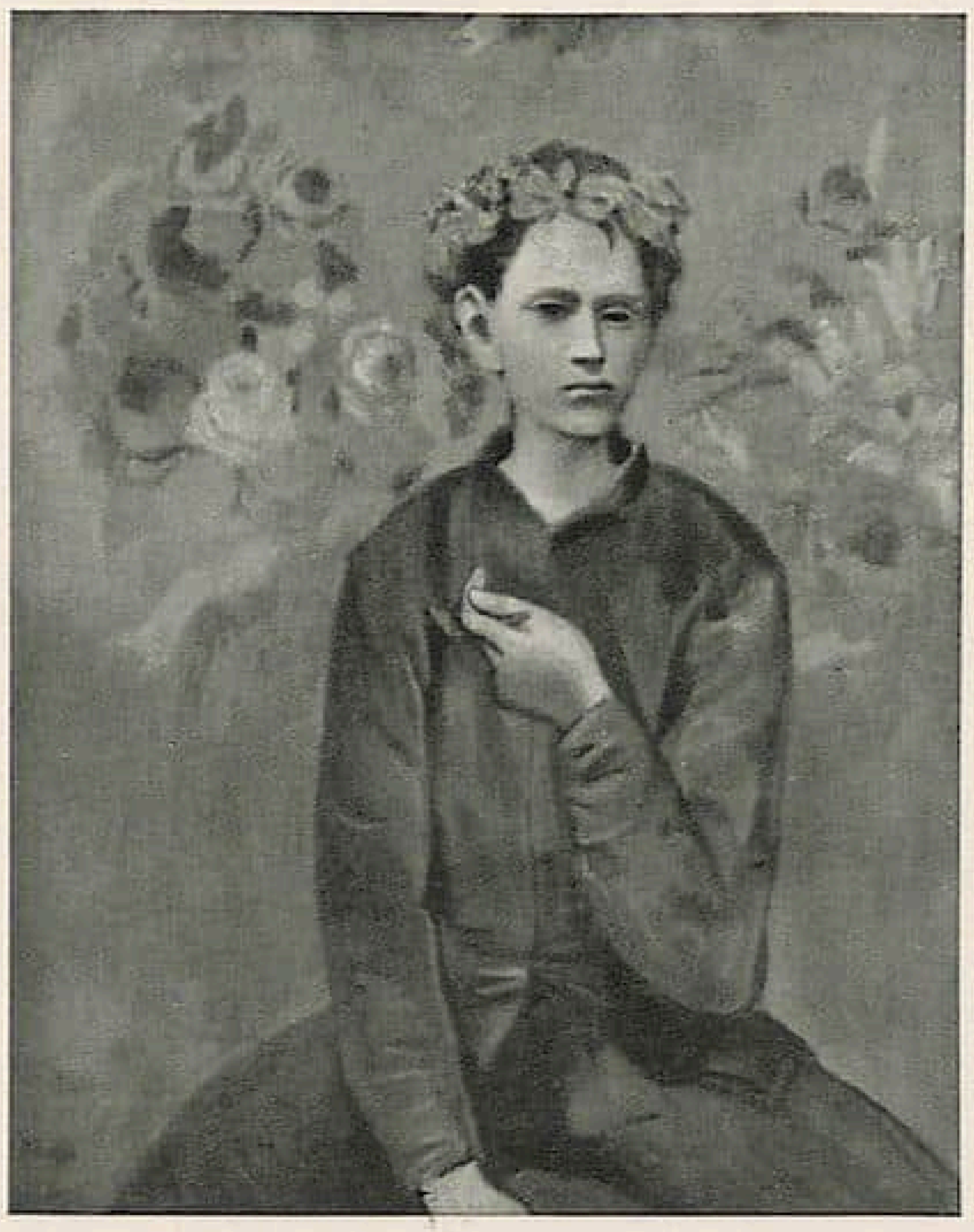
* * *

Merkwürdig aber ist es immerhin, daß all die oben zitierten Werke in einer Zeit entstanden, da Picasso noch gänzlich unbeachtet dahinlebte und außer der Aufmerksamkeit von ein paar Mitstrebenden sich noch niemandes Gunst erfreute.

P. PICASSO — STERBENDER PIERROT (1905)

Besitzer: Der Neue Kunstsalon, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



P. PICASSO JÜNGLING (1903)
Sammlung Perls, Zehlendorf

Dann aber ward das anders und er fand dem eingangs erwähnten Zustand des modernen Kunstbetriebes zufolge seine Protektoren.

Und nun steht er der Menge gegenüber, die sein Schicksal in die Hand genommen hat. Man muß dabei an einen Gladiatoren des Altertums denken. Wird er sich nicht eines Tages und zwar vielleicht bald schon dem „gewendeten Daumen“ gegenüber sehen?

NEUE KUNSTLITERATUR

Beringer, Josef August. Emil Lugo. Brosch. M 4.—. Mannheim. Selbstverlag des Verfassers.

Das Werk, das mit der anteilnehmenden Liebe des Freundes bis in die Details der Biographie und mit dem geschärften Blick des Kenners bis zur feinsten technischen Analyse vordringt, verlebendigt die rührende Gestalt des badischen Landschafters aufs schönste. Das Buch liest sich fast wie ein Künstlerroman, obwohl nicht das Geringste daran konstruiert, ausgeklügelt und komponiert erscheinen kann. Der Mensch und sein seelisches Wachsen, sein prachtvolles menschliches Reifwerden hat den Autor ersichtlich mehr interessiert als der eigentliche Entwicklungsgang des Künstlers. Um diesen in seiner Bedeutung, in seiner Beziehung zum allgemeinen Entwicklungsgang der deutschen Kunst darzutun, hätte Beringer seinen Hintergrund auch bunter und gestaltenreicher machen müssen: es hätte in diesem Fall das Operieren mit den paar Namen: Schirmer, Preller, Thoma, Feuerbach, Ludwig und Marées nicht ausgereicht. Sicherlich aber wollte Beringer gerade durch dieses Zurücktretenlassen der künstlerischen Zeitgenossen die hohe Einsamkeit Lugos besonders betonen. — Außerordentlich wertvoll erscheinen die zahlreichen Zitate aus Lugos Briefen, die in den Text eingestreut sind. Sie erwecken den Wunsch, man möge diese Briefe sammeln und als Sonderpublikation erscheinen lassen. Vielleicht daß sie zu den zahlreichen Künstlerschriften unserer Zeit eine gerade durch ihr maßvolles und doch so weitherziges Urteil über Dinge der Kunst außerordentlich schätzenswerte Ergänzung und Berichtigung bilden könnten! Der bildliche Schmuck des Werkes ist leider etwas dürftig ausgefallen (nur zwölf Tafeln), doch trägt daran nicht der Autor, sondern die Erbin und Schwester Lugos die Schuld. G. J. W.

Scherer, Valentin. Deutsche Museen. Brosch. M 10.—, geb. M 12.—. Jena. Eugen Diederichs.

Es erscheinen heute so viele Bücher, die zwar sehr schön anzusehen, oft auch sehr kostbar und trotzdem im Grunde überflüssig sind. Für dieses Buch Scherers aber hat das viel mißbrauchte Wort, daß es eine schmerzlich empfundene Lücke ausfüllt, einmal uneingeschränkt Geltung. Es hat in der Tat bis jetzt eine zusammenfassende, eingehende Arbeit über die „Entstehung und kulturgeschichtliche Bedeutung unserer öffentlichen Kunstsammlungen“ gefehlt, und man muß sich sehr wundern, daß ein solches Buch nicht längst schon von irgend einem unserer Museumsbeamten geschrieben worden ist. Denn für die richtige Einschätzung unserer Kunstsammlungen ist eine genauere Kenntnis der Be-

P. PICASSO BÜGLERIN (1906)
Besitzer: Der Neue Kunstsalon, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

dingungen, unter denen sie ganz allmählich ihre heutige Form gewannen, nahezu unerläßlich. Scherer hat ein kolossales Material hier zusammengetragen und weiß in sehr anregender Form, durchaus sachlich und doch nicht trockenen Tons über seinen Gegenstand zu sprechen. Er schildert das Werden unserer Museen von ihren Anfängen, die in den Kunst- und Wunderkammern des 16. und 17. Jahrhunderts zu suchen sind, bis zur Gegenwart und vergißt nicht, sich auch über die neuesten Ziele der Museumsausgestaltung eingehend zu äußern. So entstand ein Handbuch, das gar vielen sicher bald ein unentbehrlicher Begleiter auf ihren Wanderungen durch die Museen sein wird. Das gut ausgestattete Werk enthält auch 24 den Text wirksam illustrierende Abbildungen. R. B.

Die Skizzenbücher des Jacopo Bellini. Mit Einleitung und begleitendem Text, herausgegeben von Dr. Victor Golubew. Erster Teil. Brüssel 1912. G. Van Oest & Co.

Für das Studium der Grundlagen der venezianischen Malerei im Quattrocento gibt es kaum Wichtigeres als die Bekanntschaft mit der Entwicklungsgeschichte der Künstlerfamilie der Bellini, die während des ganzen Jahrhunderts tonangebend für die Malerei der Lagunenstadt blieb. Während die Schule der Vivarini auf der Insel Murano langsam niederging, befanden sich die Bellini in stetig aufwärtssteigender Bewegung und erreichten die höchsten Ziele mit Giovanni Bellini, dem jüngsten Sohne Jacopos. Da dem abschließenden Urteil über Jacopo bei der geringen Zahl seiner erhaltenen Gemälde bisher vielerlei Schwierigkeiten im Wege standen, ist es mit Freuden zu begrüßen, daß nun in sorgfältiger Reproduktion von kritischer Hand die Skizzenbücher des Meisters herausgegeben werden, die sich im Britischen Museum in London und im Louvre in Paris befinden und einen zureichenden Einblick in Art und Arbeitsverfahren des Vaters der berühmten Familie gewähren. Nachdem in dem zuerst erschienenen zweiten Bande das Pariser Skizzenbuch publiziert worden ist, erscheint jetzt das Londoner Skizzenbuch, das der neueren Forschung zufolge um 1445 entstanden sein dürfte. Während es lediglich zeichnerische Notizen birgt, gibt das Buch im Louvre kompositionell Reiferes. Die beiden mögen jedoch ziemlich gleichzeitig sein, da manche der Notizen im ersteren in aufbauender Verwendung im zweiten wiederkehren und auch stilistische Gleichheiten auf die nahe zusammenliegende Entstehung verweisen. Wertvoll sind die Skizzenbücher in erster Linie auch deshalb, da sie wichtige Einblicke in die Beziehungen der venezianischen Schule zu jener von Padua und Florenz gewähren. Doch ist der Einfluß von Padua im Londoner Skizzenbuch geringer wie in dem des Louvre. Der Verlag hat hier ein Werk erscheinen lassen, das seiner Leistungsfähigkeit das allerbeste Zeugnis ausstellt. Abgesehen von der prächtigen Gesamtausstattung ist vor allem der Wiedergabe der Zeichnungen selbst, die jede Nuance des Tones geben, das höchste Lob zu spenden. Jeder Tafel ist ein reicher textlicher Kommentar beigegeben, dessen Wert nicht zuletzt auch in den Angaben besteht, die er über spätere Retuschen an den Originalen macht, und die bei stilkritischen Untersuchungen bisher merkwürdigerweise stets ignoriert wurden. M. K. Rohe

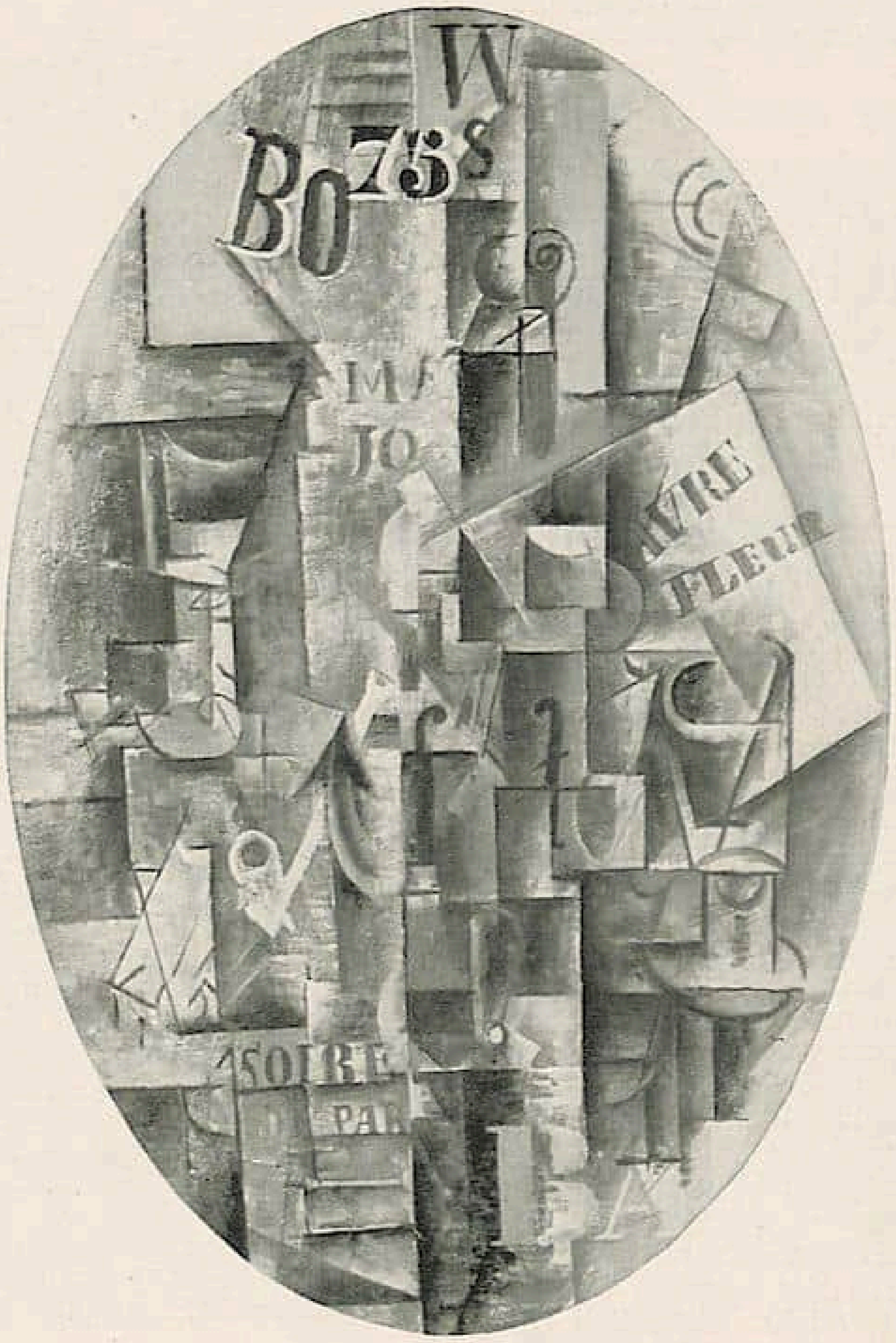
PERSONALNACHRICHTEN

BERLIN. Zum Kustos an der Kgl. Nationalgalerie ist Dr. Georg J. Kern, bisher Hilfsarbeiter an dieser Sammlung, ernannt worden.

PARIS. Zum Direktor des Louvre-Museums ist als Nachfolger des Herrn Dujalet Henri Marcel, der bisherige Direktor der Nationalbibliothek, ernannt worden.

WEIMAR. Der Bildhauer Richard Engelmann in Berlin wurde vom Großherzog von Sachsen als Leiter der Abteilung für Bildhauerei der Hochschule für bildende Kunst unter Verleihung des Titels Professor berufen. Engelmann wird am 1. Oktober sein neues Lehramt antreten.

GESTORBEN: Am 7. April in München im Alter von 82 Jahren der Aesthetiker Professor Dr. Karl Lemcke, von 1897—1903 Vorstand der Stuttgarter Gemäldegalerie, nachdem er 1885 an Stelle Lübckes die Professur für Aesthetik und Kunstgeschichte am Polytechnikum in Stuttgart übernommen hatte; am 11. April in Planegg bei München im Alter von 54 Jahren der hauptsächlich als Geflügelmaler bekannt gewordene Tiermaler Julius Scheuerer.



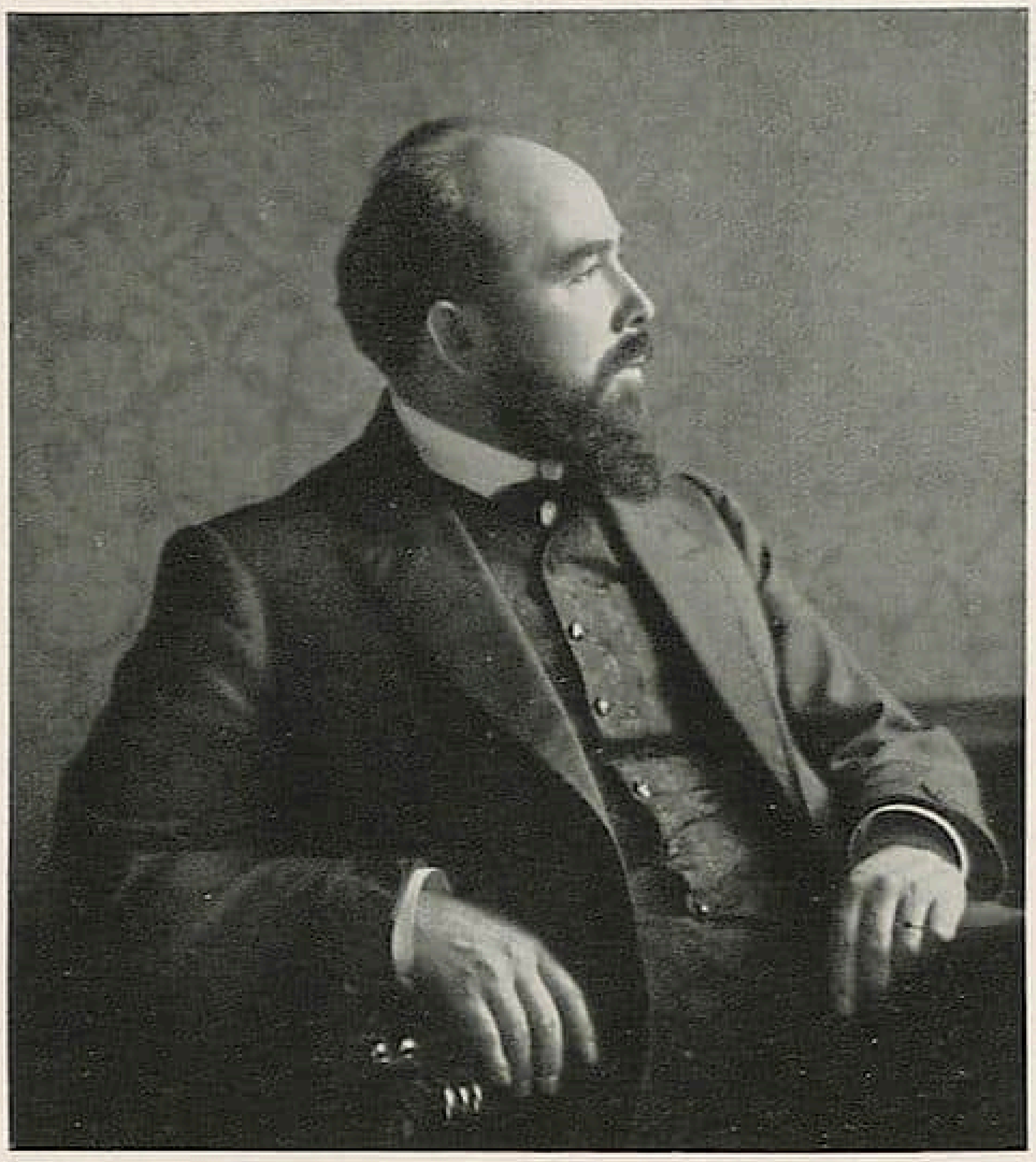
P. PICASSO STILLEBEN (1912)

S. Text Seite 383

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNHARD HOETGER
WEIBLICHER KOPF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

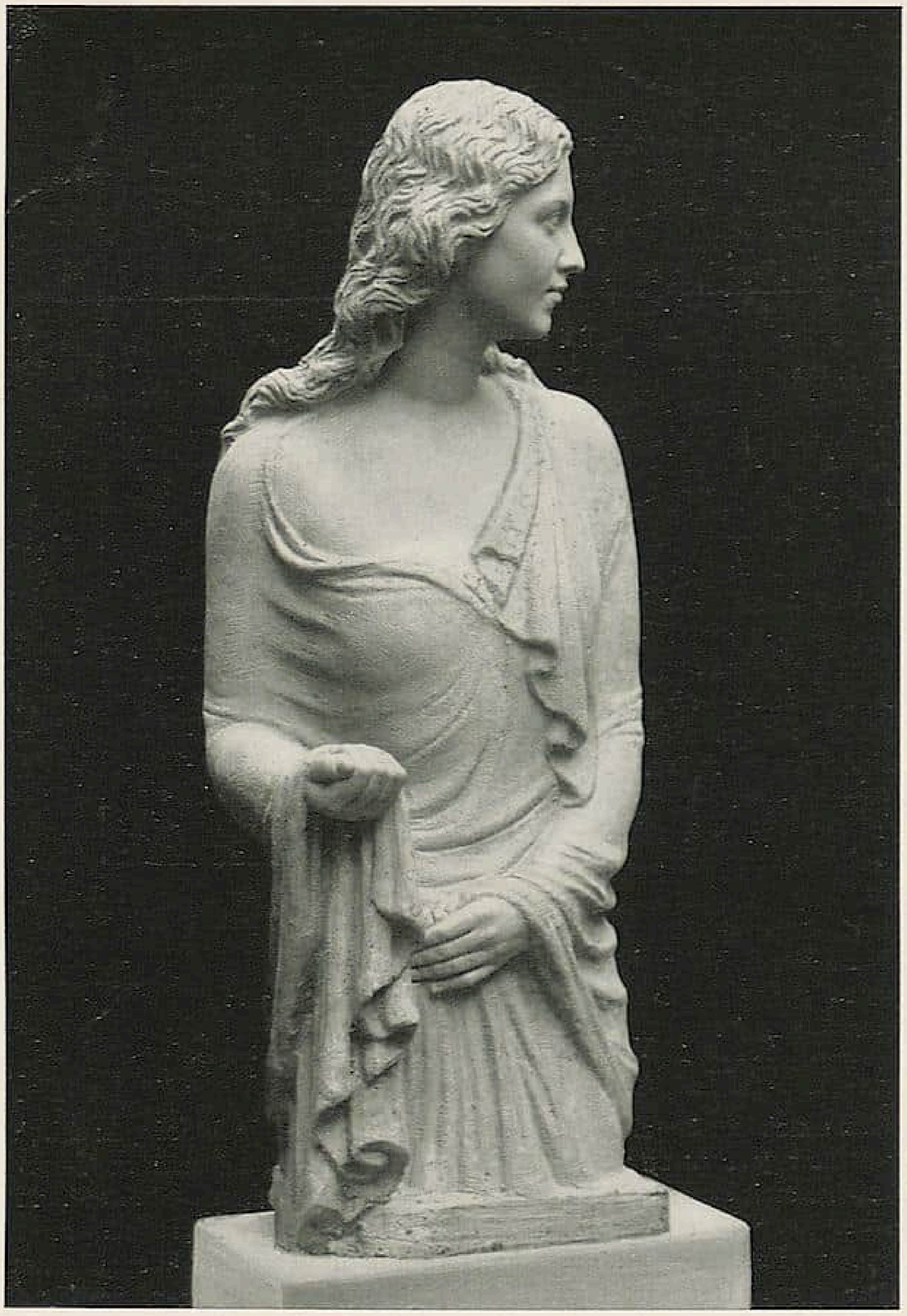


BERNHARD HOETGER

Von Prof. GEORG BIERMANN

Um dem Schaffen eines der begabtesten Bildhauer unserer Zeit gerecht zu werden, erscheint es angebracht, sich einmal grundlegend über die Voraussetzungen klar zu werden, die heute überhaupt der Entfaltung bildnerischen Gestaltens gegeben sind. Denn im Gegensatz zu jenen Kunstepochen, die von sich aus einer starken harmonischen Entwicklung aller Künste hundertfältige Möglichkeiten dargeboten haben und das künstlerische Wollen im Sinne höchsten geistigen Ausdruckes einer bestimmten Weltanschauung abzurunden in der Lage waren, verfügt die Gegenwart weder über jene natürlichen Vorbedingungen gemeinsamer religiöser Ueberzeugung, aus denen der Zauber der Antike hervorwuchs, noch über die ungebrochene Natürlichkeit, die das Kennzeichen jeder in gutem Sinne primitiven Kunst gewesen ist. Man denke beispielsweise an die erhabene Monumentalität der alten ägyptischen Kunst, die alle natürlichen Voraussetzungen eines in weiter Ebene hingebetteten Landes mit jenem übersinnlichen Mythos eines polydämonischen Glaubens zu verweben wußte oder an das Werden der griechischen Kunst, die ähnlich einer pittoresken Landschaft im Architektonischen Rechnung getragen hat, ihre Götterbilder aber mit dem Bewußtsein errichtete, daß die Bewohner des Olymp den Menschen selbst verwandte, sinnlich greifbare Wesen seien. Gewiß sind mit diesen Momenten, die für das künstlerische Schaffen jener Epochen von weittragender Bedeutung gewesen sind, nicht halbwegs alle Form und Stil bildenden Anregungen erschöpft; denn auch die sozialen Umstände (z. B. bei den Griechen, die ganz auf den Sport eingestellte Erziehung des Volkes) und nicht minder die großen historischen Ereignisse haben ihr Teil dazu beigetragen, den künstlerischen Rhythmus im großen zu beleben und dem Schaffen im ganzen den Ausdruck jener Harmonie zu vermitteln, die nachfolgende Geschlechter so oft verwirrt und zu Trugschlüssen verleitet hat. Das gilt ganz besonders von der jüngsten kunstgeschichtlichen Vergangenheit, die in Stilimitationen und in sentimentalischem Nachbeten der Eigenarten gewisser Epochen das denkbar Mögliche geleistet hat. Solange sich aber die Gegenwart noch nicht zu der Erkenntnis durchringen kann, daß jede Zeit die in ihr latenten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BERNHARD HOETGER — BILDNIS-STATUE FRAU S.

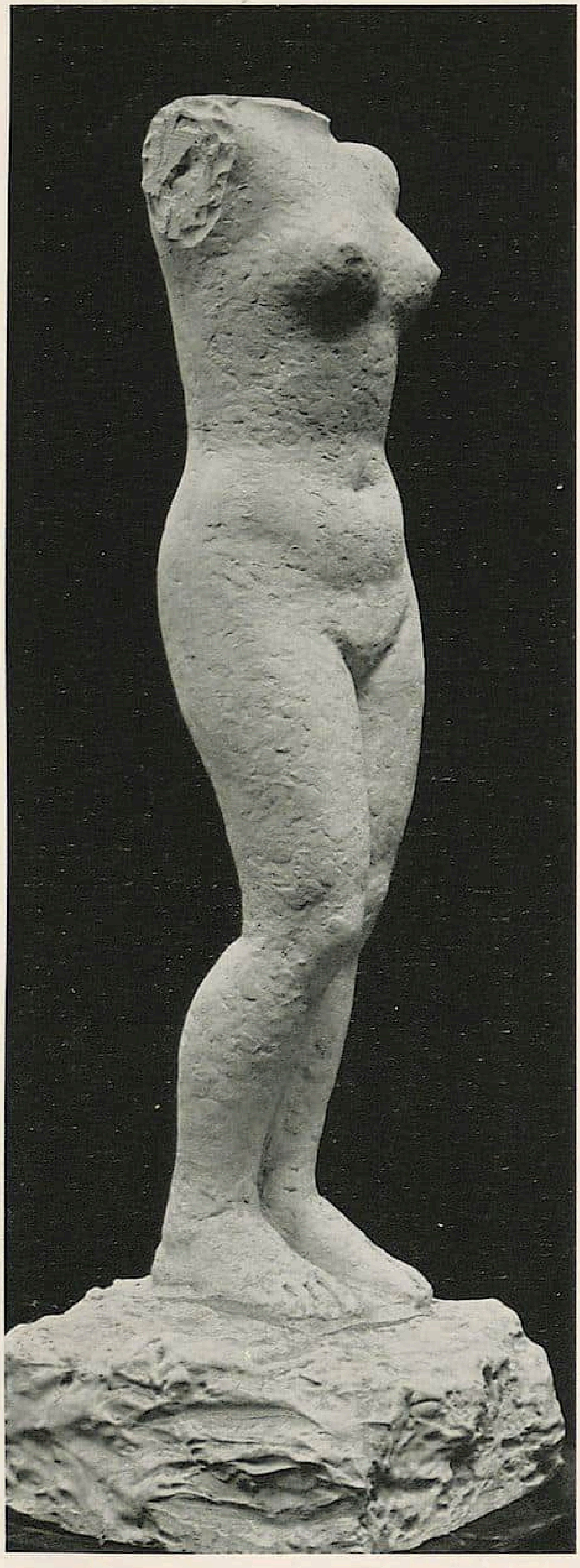
Gesetze ihrer eigenen Lebensanschauung künstlerisch zu gestalten hat, solange werden wir auch keine Kunst der Moderne haben, die aus Eigenem das Spiegelbild dieser unerhört bewegten, von tausend Kräften vorangetriebenen, tausend verschiedenen Sehnsüchten nachfliegenden Epoche zu formen vermag. Wer aber als Künstler in diese unsere Zeit, der sich an Großartigkeit des Wollens nichts in der Vergangenheit gleichwertig zur Seite stellen kann, aufrichtig verliebt ist, schaut mit gesteigerter Erwartung dem Schaffen jener wenigen Künstler zu, die bewußt mit der Tradition gebrochen haben und, zunächst noch unverstanden von der großen Masse, im Innersten den neuen Klang unserer Zeit erleben und künstlerisch zu gestalten trachten. Unter diesen ist der Darmstädter Bildhauer Bernhard Hoetger zweifellos einer der berufensten.

Indes, bevor wir im einzelnen seine Entwicklung und sein Werk aufzeichnen, wird es abermals notwendig, zu verallgemeinern und dem Verlangen der jüngsten Generation nachzuspüren, die freilich nur wenige Vertreter besitzt, die sich ähnlich wie unser Meister zu einer abgeklärten künstlerischen Weltanschauung durchgerungen haben. Was diese jüngste Bewegung sich oft an Extravaganzen leistet, ist mit Recht verhöhnt und verlacht worden. Trotzdem aber empfindet man überall auch in

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNHARD HOETGER
FRAU MIT SCHALE (HOLZSTATUETTE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

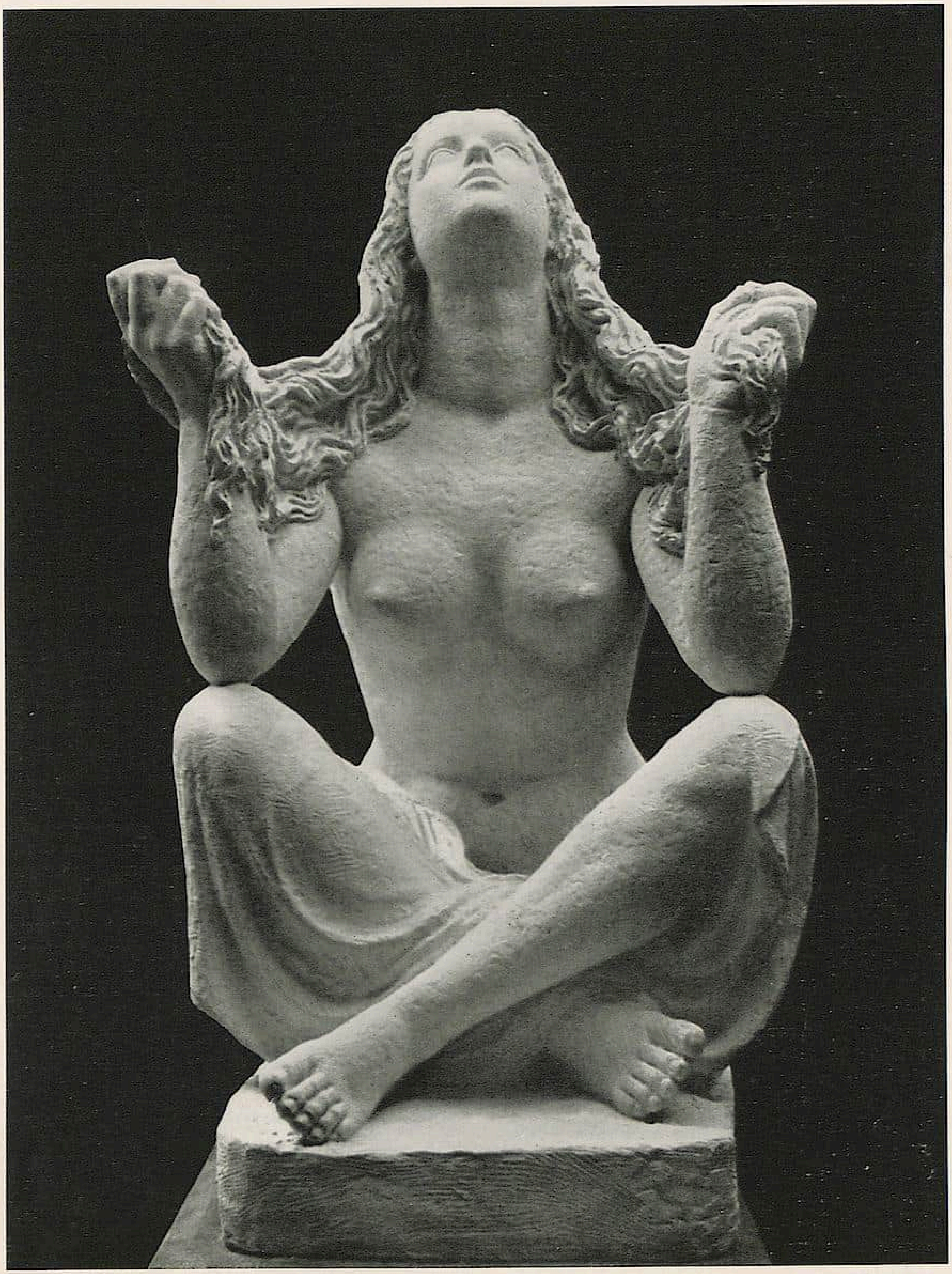


BERNHARD HOETGER TORSO (STUDIE ZUM GERECHTIGKEITSBRUNNEN)

diesen Paradoxen eine sich mächtig ankündende Gärung, die immer genug edle Reife verspricht, um ihre Berechtigung nicht einfach verneinen zu lassen. Denn gesetzt auch, daß aus dieser ungestüm revolutionären Bewegung letzten Endes nur drei oder vier wirkliche Künstler hervorwachsen, so hat sie doch ihre Mission eines Tages erfüllt, wenn diese Persönlichkeiten den Rhythmus unserer Zeit richtig begriffen und unserem Verlangen nach einer künstlerischen Vertiefung unseres Einfühlens in den die Gegenwart vorantreibenden Geist den adäquaten Ausdruck geformt haben. Täuschen aber nicht alle Anzeichen, so heißt es zunächst, der kommenden Erneuerung dadurch vorarbeiten, daß das künstlerische Gefühl wieder zu den Quellen jener Kraft hinabsteigt, aus der heraus die primitiven Meister geschöpft haben, die unbeeinflußt von allen kleinlichen Aeußerlichkeiten den monumentalen Ausdruck ihrer Gestalten gewannen. Nicht umsonst hat diese junge Bewegung den Impressionismus, der letzten Endes doch nur gegenüber der Natur mit handwerklicher Meisterschaft, d. h. rein artistisch gearbeitet hat, über den Haufen gerannt und bewiesen, daß jene Kunstübung nur äußerlich dem Geiste unserer Zeit verwandt ist, dessen letzte Erfüllung die große monumentale Form, die Herrschaft über die Fläche, die Abstraktion vom Modell sucht und nicht zuletzt auch an Stelle der immer noch akademischen Anlehnung an die Natur die Empfindung für Rhythmus und das Problem der reinen Form, in das die ungehemmte Daseinsbejahung unserer Tage wie in ein unbegrenztes Gefäß einzumünden hat, zum künstlerischen Prinzip erheben wird.

Wie immer man sich auch im einzelnen zu diesen Prophezeiungen stellen mag, die Tatsache besteht zweifellos zu Recht, daß dieses neue Verlangen Beachtung verdient, weil in ihm wirklich etwas von dem unerhört starken Geiste unserer Zeit auflebt und das „Wohin treiben wir“ besorgter Gemüter, die diesen Fortschritt über den Impressionismus hinaus nicht begreifen können, allen Hoffnungen auf eine noch nachhaltigere Kunstbewegung als es die Schule von gestern gewesen, erst die rechte Nahrung gibt. Im letzten wird aber der Erfolg dieser jüngsten Bewegung weniger von der großen Zahl der mitlaufenden Halbtalente, als ausschließlich von den wirklichen Persönlichkeiten abhängen, die in sich Träger einer neuen Weltanschauung sind.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BERNHARD HOETGER
SEHNSUCHT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Der Plastik im besonderen fällt im Sinne der hier angedeuteten Tendenzen vielleicht mehr noch als der Malerei die Aufgabe zu, aus dem Material heraus jenes Verlangen loszulösen, von dem eingangs gesprochen wurde. Denn diese Kunst, die ganz von äußerlichen Mitteln wie der Farbe, absieht, vermag reiner und großartiger sich auch dem schöpferischen Gedanken unserer Zeit zu nähern. Schlummern doch grade in ihr alle Möglichkeiten, verhaltene Klänge innerster Leidenschaft in Formen zu bannen, die ganz als Empfindung gedacht, ganz auch als Rhythmus gewertet werden. Hier erfährt vielleicht die prometheische Zeugungsfreudigkeit ihre höchste Erfüllung, nur wird es Aufgabe unserer Gegenwart sein, der Bildhauerei wieder jene hohe Stellung einzuräumen, die sie vordem in allen großen Kulturen der Vergangenheit innegehabt hat. Daß sie heute zu gutem Teil noch ihre Kräfte im Dienste der Architektur und des Kunstgewerbes verzettelt (von den überkommenen Aufgaben sogenannter Denkmalskunst gar nicht zu sprechen), ist nicht genug zu beklagen; denn mehr als jede andere Kunstübung ist die Plastik Selbstzweck, mag auch in der Vergangenheit dieser Kunstzweig in harmonisch abgeklärten Kulturen noch so sehr im Dienste einer höheren Gesamtidee gestanden sein.

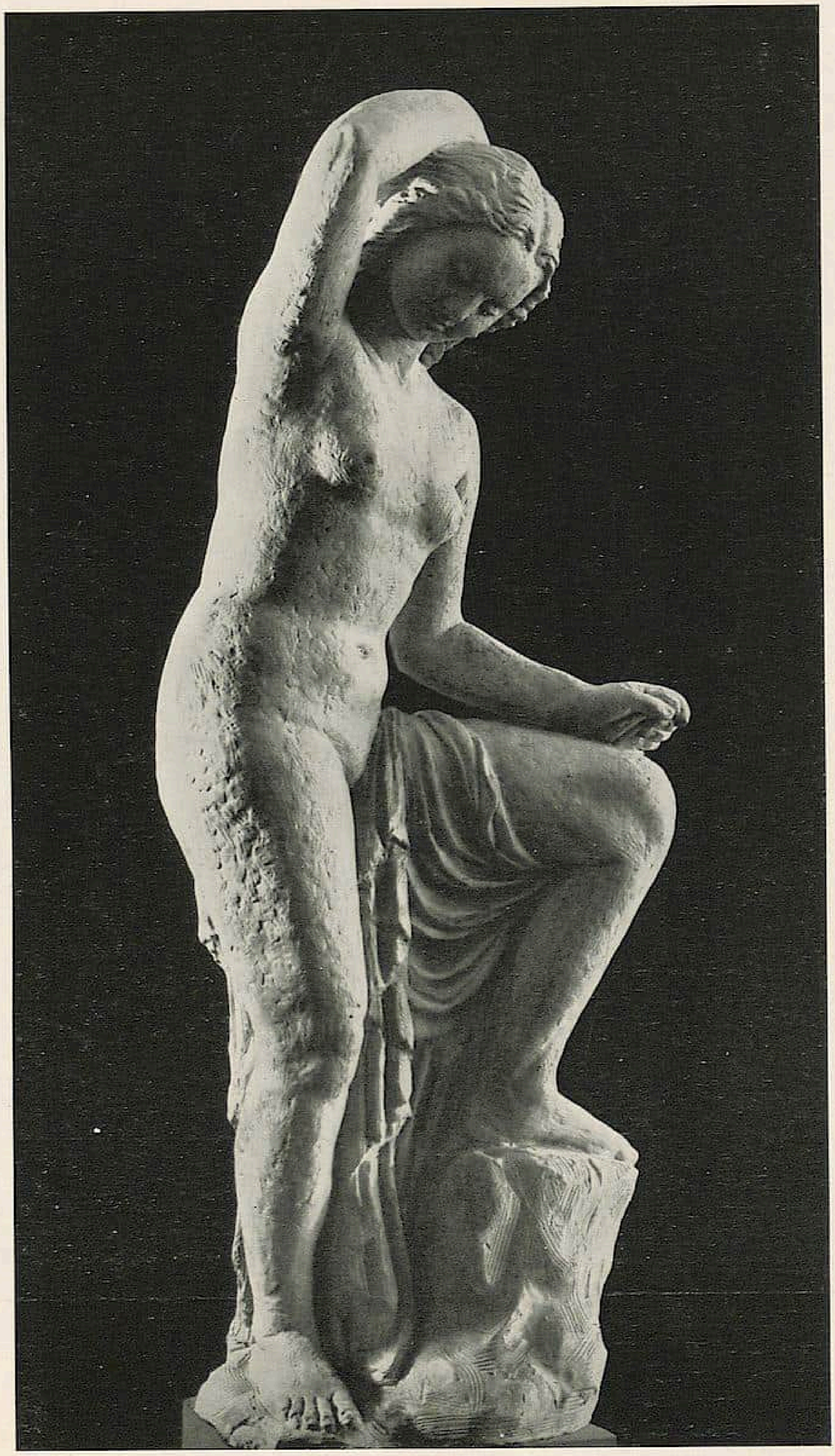
Aber auch darüber muß man sich Rechenschaft ablegen, daß selbst die Gotik, die das bildnerische Schaffen fast immer in den Dienst der Architektur einbezog, ihr dennoch in ihrer selbständigen Entfaltung nie den Weg versperrt hat, daß selbst die Reliefs an den ägyptischen Tempeln, die Karyatiden des Erechteion auch unabhängig von dem Zweck, dem diese Werke ihre Entstehung verdankten, reine Kunst sind, sehr im Gegensatz zu dem ausgeprägten kunstgewerblichen Verlangen, das in der Gegenwart die Plastik oftmals zu einem unselbständigen Gliede der Architektur erniedrigt hat. — Durch diese einseitige Vermischung zweier verschiedener künstlerischer Tendenzen, der im Prinzip die Berechtigung gewiß nicht versagt werden soll, um so weniger als sie zweifellos stilklärend gewirkt hat, ist der Plastik vielleicht doch zu viel Lebenssaft für die rein bildnerischen Aufgaben entzogen worden. Nach dieser Seite hin bereitet sich heute aber unzweideutig ebenfalls eine Erneuerung vor, von der die Zukunft allein zu zeugen berufen sein wird.

Bernhard Hoetger, der einer der wenigen ist, die sich als Bildner vollkommen frei von allem Kunstgewerbe gehalten haben (denn selbst seine Majoliken sind immer reine Plastik) erscheint heute nicht nur in seiner künstlerischen Entwicklung wie ein Dokument für die stilbildende Kraft unserer Tage, sondern er ist im letzten eine jener seltenen Persönlichkeiten, die sich über die Stärke ihrer Begabung beizeiten bewußt wurden, die auf der anderen Seite aber auch das Gefühl der Sehnsucht, die jeder großen Kunst die Entfaltung gibt, nach der Erfüllung unseres neuen Formverlangens besitzen. Seine künstlerische Entwicklung ist doppelt interessant, weil in ihr der große Gleichklang mit dem künstlerischen Aufstieg unserer Generation selbst vernehmbar wird. Als reiner Handwerker ist er zuerst aus einer primitiven Steinmetzwerkstatt hervorgegangen, die ihm in einer bitteren vierjährigen Lehrzeit, wenn auch keine Künste, so doch die Herrschaft über das Material vermittelte. In Paris entdeckte dann der junge Westfale die große Welt. Rodin führt ihn für kurze Zeit zum Impressionismus, seine „Straßentypen", die zuerst Meier-Gräfe auf ihn aufmerksam machten, sind Beweis dafür, aber bevor noch Maillol, zu dem man Hoetger sehr mit Unrecht immer wieder in Beziehung gebracht hat, an die Oeffentlichkeit tritt, hatte Hoetger vorgreifend, ähnlich der Art des französischen Bildners, neue Wege zielbewußter Stilisierung und künstlerischer Abstraktion beschritten. Und ganz allmählich erst löst sich aus diesem Verlangen nach eigenwilliger Gestaltung das Gefühl für jene neue Schönheit los, die unabhängig von allem Ueberkommenen rein aus einer großen plastischen Empfindung herauswächst, die zwar alles in sich aufgesogen zu haben scheint, was an reifer Kunst vordem schon in der Welt vorhanden war, die aber trotzdem ganz persönlich und neu begriffen und umgeformt wurde. Ein ungeheurer Rhythmus erfüllt diese Kunst, wenn man sie im großen überschaut, und doch ist sie in jeder einzelnen Schöpfung von jener Reinheit gehöht, die mit imaginärer Gewalt den Quellen dieser ganz persönlichen Schöpferkraft entströmt. Man muß sich, um überhaupt dem Hoetgerschen Schaffen gegenüber den richtigen Standpunkt zu gewinnen, immer bewußt sein, daß hier ein Künstler nur jenen ihm selbst verwandten Ausnahmemenschen sucht, in dessen Seele ähnliche Empfindungen nachzittern, der wie der Meister selbst einen Teil jener Kraft, aus der heraus sich das großartige Etwas unserer Zeit geformt hat, im Marmor oder Stein mitzufühlen vermag. Daß Hoetger nicht zuletzt auch von aller Literatur abstrahiert, sondern rein künstlerisch nur Schönheit, Rhythmus, Leben sucht, macht ihn allein zu einem Vorkämpfer unserer oftmals in ihrem Verlangen recht unklaren Zeit. Selbst in den Momenten, wo er rein porträtgemäßen Aufgaben gegenübertritt, bewährt sich die dem Bildner eingeborene Kraft höchster Illusion.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNHARD HOETGER
WEIBLICHER KOPF (MASKE. BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BERNHARD HOETGER
BADENDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNHARD HOETGER
MÄDCHEN MIT KRUG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNHARD HOETGER LEOPARD

Gewiß trägt er in solchen Augenblicken der Wirklichkeit und dem Modell Rechnung, aber doch nur bis zu dem Grade, wo die höhere Idee nicht von der Natur absorbiert wird — und doch kann man gerade diesen Schöpfungen das Kompliment nicht versagen, daß sie den Weg zu einer Art neuen Griechentums gesucht und gefunden haben.

Wie jeder Mensch von innerer Kultur bewußt ein Stück Griechentum in sich trägt oder sich oft auch in Augenblicken ganz dem primitiven Lustempfinden an den Werken der Schöpfung hinzugeben vermag, so entströmt ähnlich den Hoetgerschen Werken immer wieder ein Duft jener sakralen Schönheit, die aus den Wunderwerken alter, längst verklungener Kulturen zu uns über die Jahrhunderte herüberstrahlt. Dionysisch edel ist in diesem Sinne z. B. sein schreitender Jüngling (Abb. S. 407), der die Klarheit des jungen Tages sucht; ganz in Rhythmus aufgelöst sein Relief der Tanzenden, das er für einen Musiksaal auf einem Rittergute in der Nähe Darmstadts schuf (Abb. S. 396); madonnenhaft, still und in sich gekehrt die Wasserträgerin (Abb. S. 393), die sich in ihrem Formgefühl unbewußt so stark den Werken der vorperikleischen Zeit nähert; Musik, die Dämmerung genannte weibliche Büste (Abb. S. 404), als Ausdruck seelischen Dahinirrens in grenzenlose Fernen. Dem gegenüber erscheint die köstliche Holzstatuette einer Frau mit Schale (Abb. S. 387) wie gewollte Verneinung alles Porträtgemäßen, wie eine dem Material entwachsene Evagestalt, die den Blick noch nicht ins Leben tauchte. Hier erst beginnt der reine plastische Gedanke immer nachhaltiger den Bildner zu bewegen, der ähnlichen Empfindungen u. a. auch in einem weiblichen Torso nachgegangen ist und in dem Elberfelder Gerechtigkeitsbrunnen vielleicht die vollkommenste Abstraktion von aller Gegenwart gegeben hat (Abb. S. 397). Und doch, denken wir nur einen Moment daran, wie höchste Kunst in der Vergangenheit ewige Symbole rein aus dem Gefühl heraus zu gestalten vermochte, so erleben wir gerade vor dieser Schöpfung den vollen Zauber einer neuen Schönheit, die längst die Alltäglichkeit zurückgelassen hat. Man muß — um solcher Gedanken wirklich inne zu werden — einen Blick auf die prachtvollen Zeichnungen des Künstlers werfen, die unmittelbarer noch als die monumentalen Schöpfungen in Stein oder Bronze in die Gedankenwelt des Bildners hinabführen; muß dies bewegte Chaos grenzenloser Gesichte ausgeschöpft haben, diese wundervollen Gedichte von visionär empfundener Rhythmik und der stolzen Kraft der Gebärden, um zu wissen,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNHARD HOETGER SILBERLÖWE

daß Hoetger die Elementarweisheiten der Bildhauerei längst überwunden hat und nur aus dem Persönlichen heraus noch die Kunst um wirkliche Werte zu bereichern vermag. In diesen Zeichnungen aber steht auch ein Meister auf, der vielleicht eines Tages als Maler im Besitz großer Flächen neue Wunder zu enthüllen weiß, Gesichte von traumhafter Schönheit und eines nicht alltäglichen Lebens. Hier ist es, wo der Fernerstehende vielleicht am ehesten empfindet, wie bei Hoetger das Verlangen nach bezwingender Form, nach sieghafter Ueberwindung jeglichen Akademismus in der Tat hinaufsteigt in die Sphäre höherer Geistigkeit, hier ist er ein rückhaltloser Bekenner einer neuen Weltanschauung. Hier empfindet man wieder einmal, daß jede höchste Kunst ebenso Teil der Persönlichkeit ihres Schöpfers wie Ausdruck einer allgemeinen Weltanschauung ist, die entweder Vergangenes neu zu beleben sich müht oder aber vorgreifend der kommenden Generation die Wege ebnet. Und daß Hoetgers Werke für sich ein Stück Zukunft sind, lehren augenfälliger noch als die stolze Schönheit seiner bildnerischen Schöpfungen die von künstlerischer Phantasie durchtränkten, aus elementarster Empfindung herausgeborenen Blätter seines Stiftes, von denen ein jedes die unverkennbare Handschrift des Meisters trägt.

Man müßte, um dem Künstler Hoetger nur halbwegs gerecht zu werden, noch nachhaltiger den Quellen nachforschen, denen seine Schaffensfreudigkeit entspringt, müßte ihn vor allem auch dem übrigen bildhauerischen Wirken unserer Tage gegenüberstellen, um zu erkennen, daß er im letzten mit keinem der bekannten Künstler etwas gemein hat. Dann würde man leichthin sehen, daß seine Kunst Stil ist, ohne stilistisch zu sein, daß seine Büsten da, wo es sich um porträtgemäße Aufgaben handelt, Bildnisse sind, ohne Porträts im landläufigen Sinne zu sein (weil eben hier am augenfälligsten die höhere künstlerische Geistigkeit sich selbst im Bilde der Dargestellten sucht), wie selbst sein prachtvoller Silberlöwe und Leopard, die er erst kürzlich für das Portal eines rheinischen Großindustriellen schuf (Abb. S. 394/95), wohl das Raubtierhafte sprunghafter Katzenart, die schmiegsame Melodik der vom weichen Fell überzogenen anatomischen Struktur besitzen, wie aber auch diese prachtvollen Bestien jenem höchsten Stilempfinden untertan geworden sind, das aus der Masse des Materiales den höheren Rhythmus loslöst und selbst solche Tiere frei von aller Stilisierungssucht zu Erscheinungen umdeutet, die in sich eine Empfindung preisgeben, die von „höherer Art" getränkt ist. Diese prächtig modellierten Bestien

aber kann man schlechthin als Beweis für die eingangs angeführte These unserer jungen, zukunftsfrohen Kunst gelten lassen, die die Aufgabe haben soll, vom Blute unserer Zeit zu trinken, ohne der Alltäglichkeit zu verfallen, die das an Kraft und Energie in sich aufsaugen wird, was unserem Streben auf jedem Gebiete höchster Lebensäußerung Monumentalität verleiht, die darum modern genannt werden darf, weil sie durch die Wirklichkeit hindurch geht und jenen Klängen lauscht, die aus der Tiefe unseres Erlebens zur Oberfläche des Tages steigen und weil sie diesen einen höheren gleichgestimmten Ausdruck formt.

Auf der nächstjährigen Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe wird Bernhard Hoetger zu zeigen haben, ob die ihm hier gestellten Auspizien ihre Erfüllung finden oder nicht. Er ist berufen, eine Aufgabe im Geiste der großartigen Bestrebungen des Großherzogs von Hessen zu lösen, wie sie noch keinem Bildhauer unserer Tage zuteil ward. Der Platanenhain soll ein Denkmal Hoetgerscher Kunst werden; ihn wird der Meister bildnerisch ausgestalten im Sinne jener edelsten Aufgaben, die eigentlich nur das Griechentum seinen erwählten Meistern ähnlich vorbehalten konnte. An zwanzig Gruppen und Statuen werden diesen Hain beleben, eine jede ein Werk Hoetgers und das Ganze ein Zeugnis für seine, auf höchste Harmonisierung hinstrebenden seelischen Kräfte. Wird dieser Platanenhain das, was die Verehrer des Meisters von ihm erhoffen, so schafft sich Darmstadt ein neues Denkmal seines jungen voranstürmenden künstlerischen Wollens, mehr noch einen Ausdruck dessen, was alle Sehnsucht unserer Tage in ein großes Gefäß zusammenfaßt und der Nachwelt überliefern soll.

BERNHARD HOETGER — TANZ (RELIEF)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNHARD HOETGER
GERECHTIGKEITSBRUNNEN IN ELBERFELD

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM LEIBL

ERINNERUNGEN UND BRIEFE

Von A. WINGEN, kgl. Baurat, Bonn

Schon seit der Jugendzeit stand ich mit Wilhelm Leibl in freundschaftlichem Verhältnis. Besonders innig wurden unsere Beziehungen vom Jahre 1866 ab. Die damalige Kriegserklärung veranlaßte ihn, von München, wo er die Akademie besuchte, nach seiner Vaterstadt Köln zu reisen, um sich zur Fahne zu melden. Er wurde jedoch nicht eingezogen und blieb bis zum Friedensschlusse im Hause seiner Eltern, in dem ich verkehrte. In Köln malte er das wundervolle, lebenswahre Bild seines alten Vaters, das heute eine Zierde des dortigen Museums bildet. Eines Tages teilte er mir mit, daß er nun wieder nach München reisen werde und überredete mich, mit ihm dorthin zu fahren und in das Atelier des Baurat Langen einzutreten. Ich folgte seinem Rat. Wir mieteten uns in München eine gemeinsame Stube, in der wir ungefähr sieben Monate zusammen wohnten. Mehrmals in jeder Woche besuchte ich mit ihm die Alte Pinakothek. Es machte ihm dabei ein besonderes Vergnügen, mir über die Malweise der alten Meister und besonders des von ihm sehr verehrten van Dyck Vortrag zu halten.

In jener Zeit malte er mein Porträt und zwar in der Auffassung des van Dyckschen Porträts des Schlachtenmalers Snayers. Auch arbeitete er an einem Bilde „Don Quichotte den Balsam des Fierabras herstellend". Da saß der

BERNHARD HOETGER BRUNNENFIGUR (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

edle Ritter in rotem Gewande und streckte seine Hand weihevoll über einen vor ihm stehenden, den wundervollen Saft enthaltenden Topf aus. Dieses Bild kam jedoch nicht in seinem Sinne zur Vollendung und das lag hauptsächlich daran, daß er zu dem Don Quichotte kein ihm passendes, zur Sitzung als Vorbild einer komischen Figur geeignetes Modell gewinnen konnte.

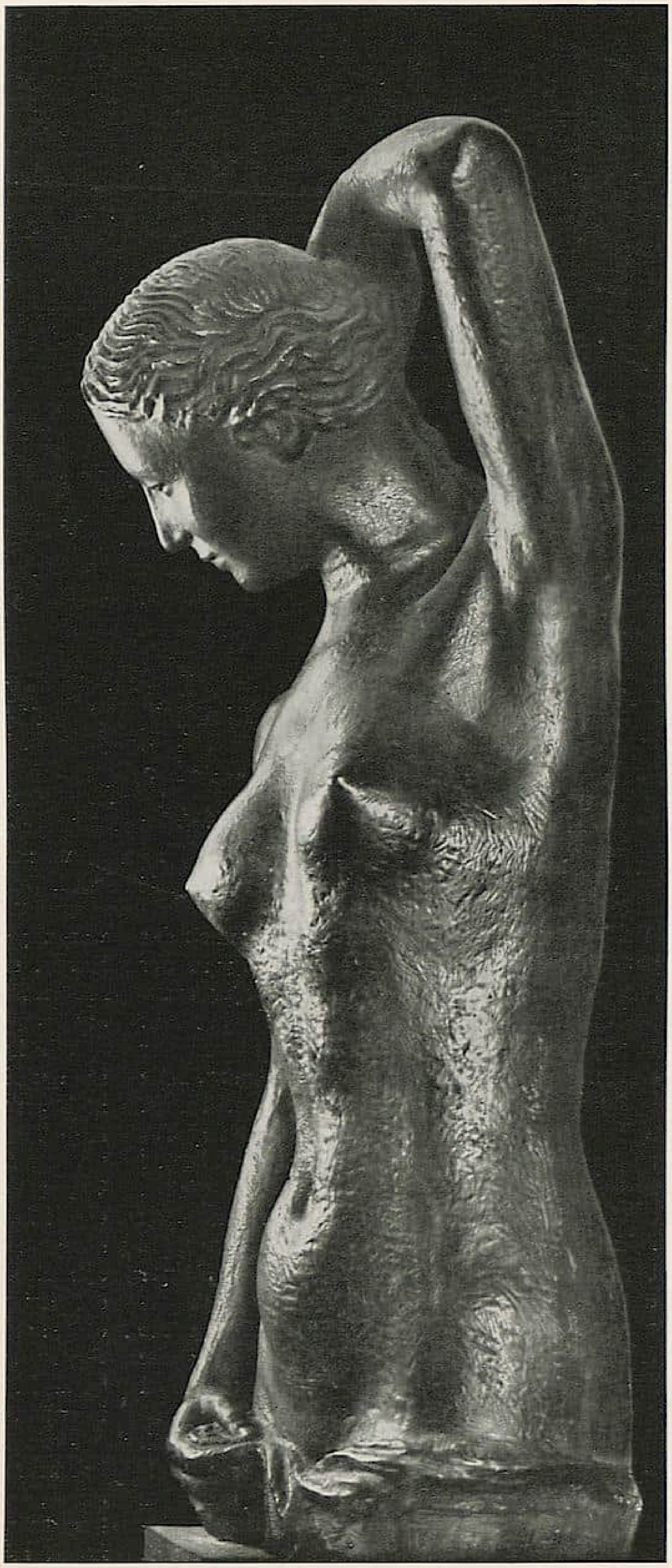
Damals führte er unter anderem auch die Federzeichnung des Malers Appoldt in erstrebtem Sinne nach Art einer Rembrandtschen Radierung aus.

Im Verlauf der weiteren Jahre bin ich vielfach mit ihm in Köln und Bonn zusammengetroffen.

Er war ein bescheidener, feinfühlender, zielbewußter Mann, in dem ein impulsiver Drang lag, Erscheinungen, die sich seinem Auge in der Natur boten, festzuhalten und in lebendiger Treue zum dauernden Ausdruck zu bringen.

Während meines Münchener Aufenthaltes arbeitete er mit Hirth, Alt und Sperl in einem Atelier in der Arcisstraße, das wegen Raummangels in der Akademie für die Genannten gemietet war. Sein damaliger Lehrer von Ramberg besuchte ihn dort nur selten. Interessant war es, Leibl vor der Staffelei stehen und sich anstrengen zu sehen, wie er die Lippen zusammenpreßte, die Stirne runzelte, die Augen anspannte, um sein Vorbild in voller Natürlichkeit ganz zu erfassen und wahrheitsgetreu auf die Leinwand bringen zu können. Sein von ihm in späterem Jahre (1896) ausgeführtes Selbstporträt, dessen Abdruck in dem hochbedeutenden Mayrschen Werk wiedergegeben ist, läßt die energisch angespannten Züge des damals Zweiundfünfzigjährigen erkennen, wie er sie bei der Anfertigung des Bildes im Spiegel vor sich sah. In seiner Jugend war der Gesichtsausdruck nur noch prägnanter. „Sehen“, sagte er, „ist alles, aber die wenigsten können sehen.“

Er pflegte nicht mit Kohle vorzuzeichnen. An irgendeiner Stelle fing er an und dann ging er weiter, ohne zurückzukehren.



BERNHARD HOETGER — JUGEND (BRONZE)

B M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNHARD HOETGER WEIBLICHE BÜSTE (BRONZE)

Er komponierte keine Genrebilder nach der Phantasie. Zeigten sich ihm zufällig in der Natur geeignete Objekte, dann hielt er diese als Modelle fest und malte sie naturgetreu. Auf diese Weise entstanden in der Folge unter anderem „Die Kunstkritiker“, „Der Jäger“, „Die Dorfpolitiker“ und „Die Frauen in der Kirche“. Freiherr von Perfall, der der Ausführung der Dorfpolitiker stundenlang zusah, teilt mit*), daß Leibl nicht eine Figur nach der andern gemalt habe, daß die ganze Gesellschaft der fünf Bauern vielmehr von Anfang bis zum Ende jeder in seiner Stellung bleiben mußte. Keiner durfte sich bewegen und zwischendurch ertönten Leibls Rufe wie: „den Buckl in die Höh', Bandl!“ oder „daß ich dir die Pfote nicht abschlage!“ „Willst du dort deinen Schädel ruhig halten, verdammtes Aas!“

Wie mit den Dorfpolitikern, so war es auch mit den betenden Frauen; sie mußten vollzählig immer wieder antreten, so lange, bis das Bild in allen Teilen fertig war. Die Anforderungen, die er an die Betreffenden stellte, waren gewaltige. Sie mußten lange Zeit aushalten, mochte ihre Stellung auch eine noch so anstrengende und die Temperatur des Ortes auch eine noch so ungünstige sein.

Wie Leibl an seine Mutter schrieb, herrschte in der Kirche, als er die betenden Frauen malte, zeitweise eine eiskalte Grabesluft, so daß ihm die Finger ganz steif wurden. Bekannt ist, wie unglücklich er war, als ihm eines Tages das Weitermalen in der Kirche durch den Pfarrer verboten wurde und welche verschiedenen Schritte er unternahm, bis ihm schließlich auf Verwendung des Prinzregenten die Erlaubnis wiederum erteilt wurde. Nun erst konnte er weitermalen. Das Bild „Der Jäger“ wurde im heißen August begonnen und beim Schneetreiben im November im Freien beendet.

Erwähnen möchte ich an dieser Stelle, daß Freiherr Anton von Perfall vor längeren Jahren eine Novelle, betitelt „Madelon“, geschrieben hat, in welcher, wie er mir auf meine Anfrage im April 1901 bestätigte, sein Freund Leibl, mit dem er in Schondorf zusammen war, das Modell zu der Hauptperson — dem Maler

*) Jugend 1901, Nr. 3.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNHARD HOETGER
WEIBLICHER TORSO

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

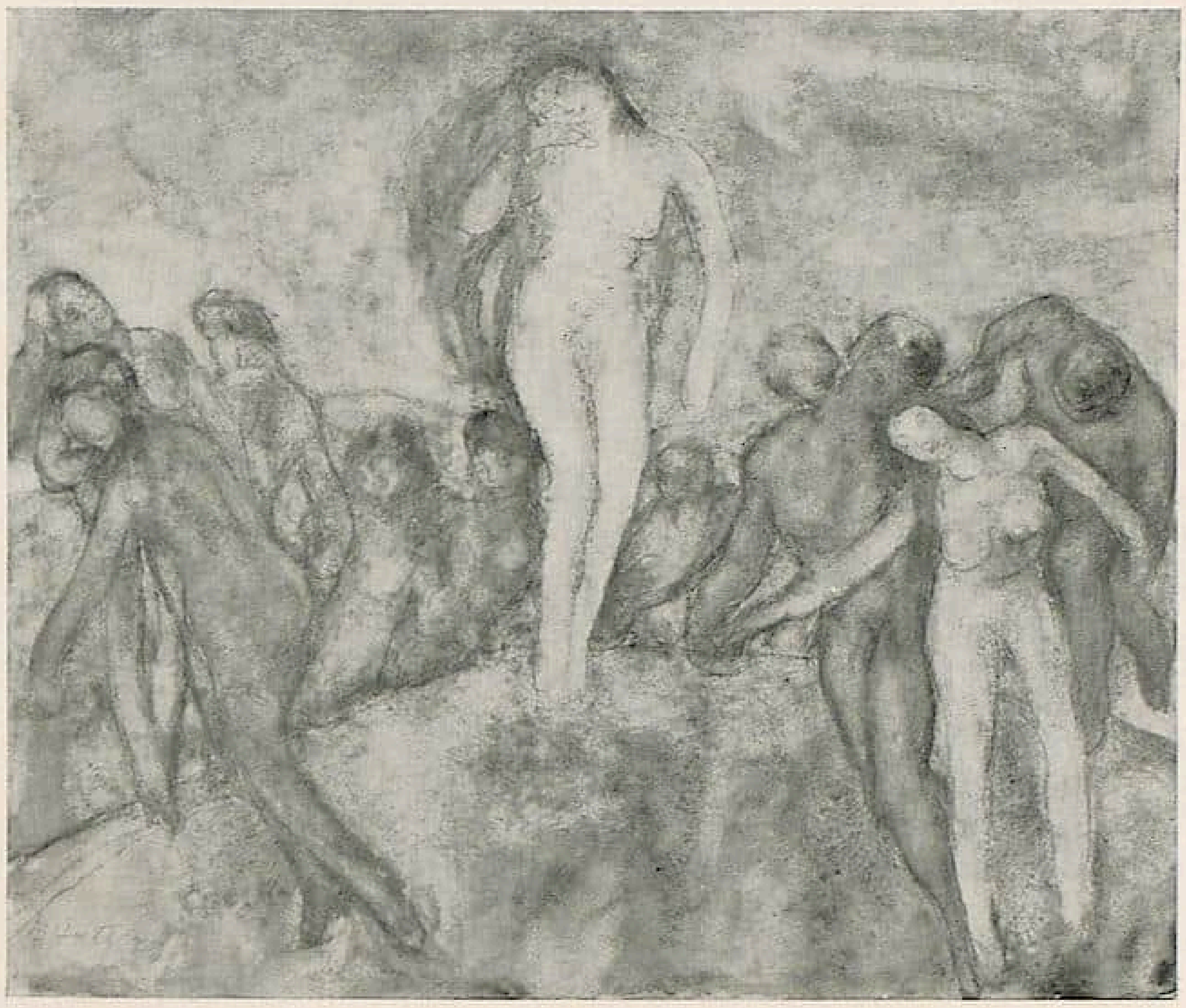
Wilhelm Lambert — bildet und deren Milieu jener Zeit des Zusammenlebens entspricht. Perfall hob in seinem Schreiben besonders hervor, daß die Schicksale des Helden sich nicht mehr mit Leibl decken und bat mich, keinerlei Schlüsse daraus zu ziehen. Es sei ihm nur um die eigenartige kraftvolle Persönlichkeit zu tun gewesen. Die letztere ist in der Novelle sehr zutreffend geschildert.

Leibl konnte nur das malen, was er in Wirklichkeit vor sich sah. Nach den Entwürfen eines anderen zu malen, war ihm ein Greuel. Und doch mußte er es im strengsten Kampfe mit seinem Inneren einmal tun. Im Jahre 1867 trat nämlich von Kaulbach an ihn heran mit dem Wunsche, er solle einen seiner Kartons malen. Das war ihm wahrhaft schrecklich, allein er befand sich in einer Zwangslage und glaubte, es nicht ablehnen zu können. Seine Empfindungen über den betreffenden Auftrag sprechen sich in einem Briefe an mich vom 14. Oktober 1867 aus wie folgt: „Kaulbach wünscht einen seiner Kartons (die Begegnung Maria Stuarts und der Elisabeth) von mir gemalt zu haben, und will deshalb einen Pakt mit mir abschließen. Ich aber fühle wenig Lust dazu. Ich möchte lieber meine eigenen Ideen zum Ausdruck bringen und glaube auch nicht, daß ich mich in die Art und Weise eines anderen, hauptsächlich aber des K., finden kann. Meiner Ansicht nach würde auch mein Fortschritt wesentlich dadurch gehemmt, wenn nicht untergraben. Als Bild möchte ich jetzt einen Mönch malen, der in seiner Zelle am Fenster sitzt und Violine spielt. Diese eine Figur möchte ich in ziemlicher Größe darstellen und versuchen, ob meine Kraft dem Ausdruck gewachsen ist, den ich hineinlegen will. Wie angenehm wäre mir jetzt das Stipendium! Ich könnte dann machen, was ich will und nicht was andere wollen. Den Kaulbach mag ich nicht vor den Kopf stoßen, seinem Wunsch aber auf keinen Fall willfahren."

Am 10. November 1867 schreibt er an mich: „Daß ich die Arbeit für Kaulbach annehmen mußte, wirst Du von Ferdinand erfahren haben. Die Umstände zwingen mich dazu, obschon ich Dir gestehen muß, daß ich meine eigene Arbeit ungleich lieber unternommen hätte."

In einem Schreiben an mich vom 3. April 1868 macht er seinem Unwillen und Aerger über den Kaulbachschen Auftrag in schroffster Weise Luft, indem er sagt: „Gegenwärtig placke ich mich noch immer mit dem verdammten Kaulbachschen Bilde herum. Je länger ich daran arbeite, je ekliger wird's mir und je mehr sehe ich ein, wie Du recht hattest, mir davon abzurathen. Wenn das noch lange so fort ginge, so könnte ich wahrhaftig die Lust an der Kunst verlieren, auch habe ich, glaube ich, schon Rückschritte gemacht. Aber wer a sagt, muß auch b sagen und so bleibt mir nichts anderes übrig, als lustig wie ein Anstreicher das gefühllose, unkünstlerische Zeug nachzupinseln und mir bei jedem Pinselstriche sagen zu müssen, wie sehr ich gegen meinen inneren Drang und malerisches Gefühl ankämpfen muß. Doch es wird auch wieder die Zeit kommen, wo ich die trauernd an der Wand stehenden Lieblingssachen vornehmen und in das richtige Geleise wieder einlenken kann. Bis dahin also will ich Dich nicht mehr mit dieser Sache langweilen."

Seine Geldverhältnisse waren nicht die



BERNHARD HOETGER HERBST (ZEICHNUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

besten. Am 14. Oktober 1867 schreibt er an mich:

„Theater, Musik und dergleichen kenne ich gar nicht mehr, und muß ich auch oft von Tag zu Tag pumpen, um des Magens Knurren zu beruhigen. Der Graf war zwar hier, hat mir aber, da er auf der Durchreise nach Paris begriffen war und nicht genug beistecken hatte, nicht mehr als 100 Fl. gegeben; er vertröstete mich bis auf vierzehn Tage, wann er wieder zurückkommt. Die 100 waren im Nu weg. Den größten Teil meiner Schulden habe ich jedoch noch nicht berichtigt. Dies alles behindert mich auch sehr an der Lust zum Arbeiten. Zum Beispiel kann ich mir, was sehr notwendig ist, in meinem Atelier weder Vorhänge, noch Teppiche, noch sonst etwas anschaffen. Da das Semester noch nicht angefangen, so konnte ich auch das mir versprochene Holz noch nicht beanspruchen und so bei der grimmigen Kälte, die hier herrschte, kaum arbeiten. Ich hoffe jedoch, daß dies alles sich in kurzem bessern wird. Wenn nur das Stipendium bald käme! Frage doch meine Eltern, ob keine Aussicht dazu vorhanden. Ein neues Porträt habe ich in Auftrag und werde dasselbe anfangen, sobald mein Atelier in wohnlichem Zustande sein wird. Von dem Grafen bekam ich ferner Aufträge zum Kopieren eines oder mehrerer van Dycks in der alten Pinakothek. Für eins werde ich wahrscheinlich 300 Fl. bekommen. Derselbe hatte die Kopie, welche ich für Kaulbach angefertigt, gesehen, die mir vortrefflich gelungen ist."

Er war nicht etwa besonders auf Gelderwerb bedacht. In einem Briefe an seine Mutter*) schreibt er:

„Erwartet nicht von mir, daß ich etwa nach Paris gehe oder Gastrollen im Porträtmalen geben werde. Dies wäre mein sicherer Ruin. In dieser Beziehung kenne ich mich und werde meinen eigenen Weg wandeln wie bisher, vielleicht nicht so sehr zum Vorteil des Geldbeutels als zu Nutz und Frommen meiner Kunst, die nicht durch den geringsten Hauch von Schwindel und Charlatanerie berührt werden darf."

Leibl war ein sehr angenehmer, in den Umgangsformen aber etwas unbeholfener Mann. Das letztere zeigte sich unter anderem eines Tages im Jahr 1868 in Köln. Dort hatte ein reicher Herr den ihm gelegentlich vorgestellten jungen Mann, den man damals als aufgehenden Stern ansah, zum Abendessen eingeladen, um ihn bei dieser Gelegenheit einer Gesellschaft von Bekannten zu präsentieren. Der Künstler erschien erst gegen 8½ Uhr, und zwar im Alltagsanzuge; an eine gesellschaftliche Veranstaltung hatte er nicht gedacht. Der Hausherr begrüßte ihn mit einem Willkommen und mit den Worten: „Wir haben schon auf Sie gewartet." Leibl erwiderte ganz arglos: „Ich konnte nicht eher kommen. Ich war mit Bekannten zusammen und habe mit diesen ein paar Glas Kölsch (Kölnisches Bier) getrunken." Sodann wurde er den Gästen vorgestellt und bald darnach begann das Abendessen. Als dieses zu Ende war, bat ihn die Hausfrau, er möchte sich doch einmal ihr Porträt ansehen und sein Urteil darüber abgeben. Sie führte ihn an die betreffende Stelle, wo das Porträt hoch an der Wand hing. Leibl erklärte, es hänge ihm zu hoch und unbekümmert um den Einspruch der Dame, sie wolle den Diener rufen, bestieg er einen Stuhl, holte das Bild mit seinen starken Armen herunter und stellte es vor sich hin. Nun schaute er einige Male abwechselnd auf die Dame und dann wieder auf das Bild und bald war sein Urteil fertig, das er mit den Worten kundgab: „Sie hatten wohl den ‚Schnops' (Schnupfen), als Sie gemalt wurden und dann meine ich auch, daß der Maler Ihnen geschmeichelt hat."

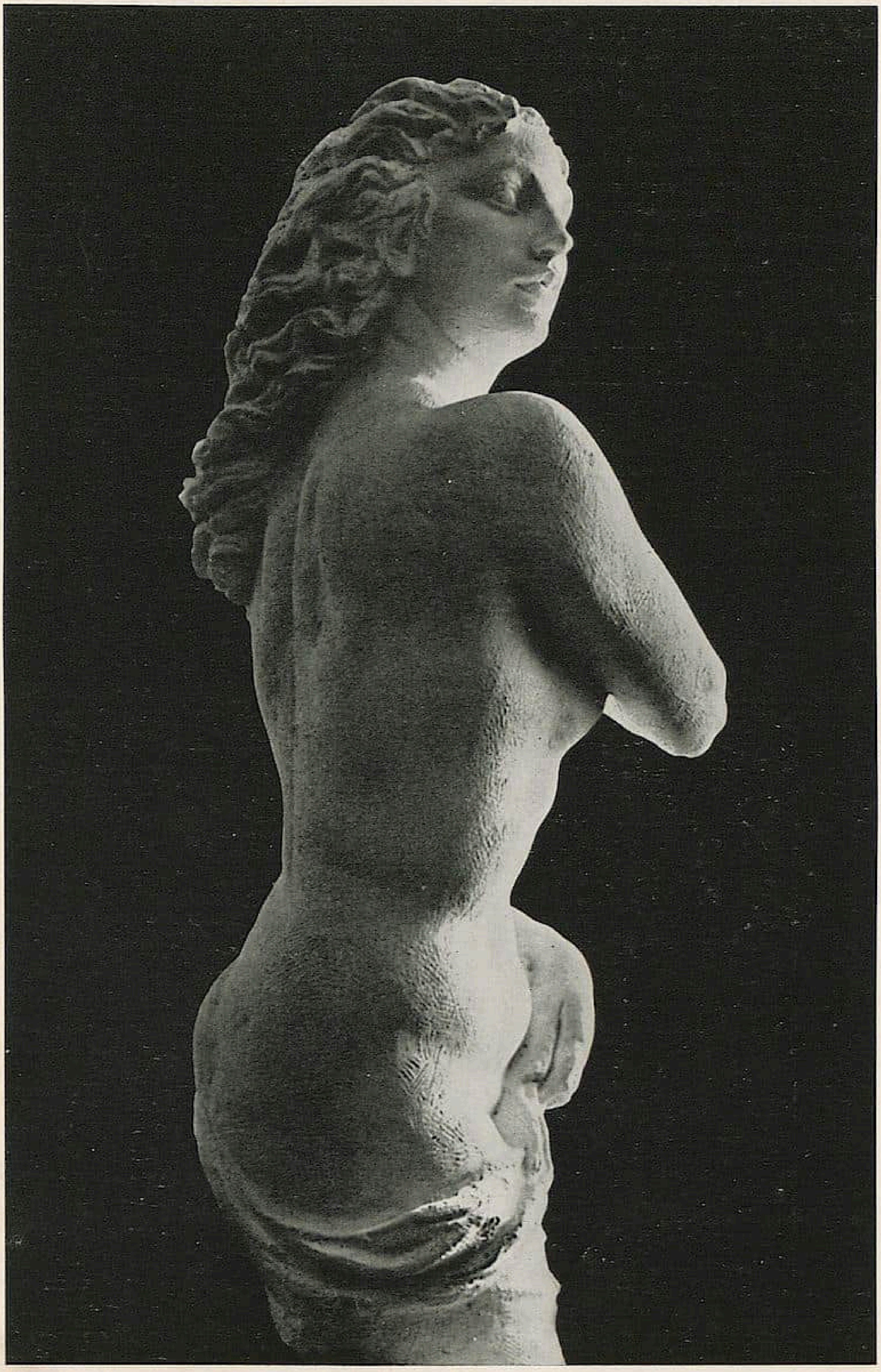
Die Liebe drang nur selten in sein Herz. Bei einer Gebirgspartie sah er eine Sennerin, die einen solchen nachhaltigen Eindruck auf ihn machte, daß er bald nach seiner Heimkehr dieselbe Tour wiederholte und dem Mädchen seine Liebe gestand. Die aber wies ihn freundlich ab mit den Worten, sie sei nicht für ihn, sondern nur für einen Buben auf der Alm geschaffen.

Seine Beziehungen zur Wirtstochter in Schondorf, in die er sich 1877 verliebte, sind bekannt. In der Folge war er gegen das weibliche Geschlecht sehr zurückhaltend.

Leibl war ein nüchterner Mann. Nur bei außerordentlichen Gelegenheiten und besonders, wenn die Kunst ihm winkte, machte er eine Ausnahme von der Regel. Dies zeigte sich eines Tages in den sechziger Jahren in einem Kölner Gartenlokal, in dem er mit einem älteren Bekannten zusammentraf. Dieser brachte ihn in gehobene Stimmung, indem er ihm mit verlockenden Tönen zutrank: „Herr Leibl, wir wollen einmal den Rembrandt leben lassen!" und der Kunstjünger trank daraufhin einen kräftigen Schluck. Als der Bekannte ihn nun weiterhin aufforderte, auf van Dyck, Hals, Holbein und andere alte Meister anzustoßen, da glaubte Leibl es für eine Beleidigung der Manen dieser von ihm hochverehrten Künstler ansehen zu müssen, wenn er nicht gleich ein halbes Glas auf jeden tränke. An diesem Abend sollen

*) Kölner Tageblatt, 19. Dezember 1907.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



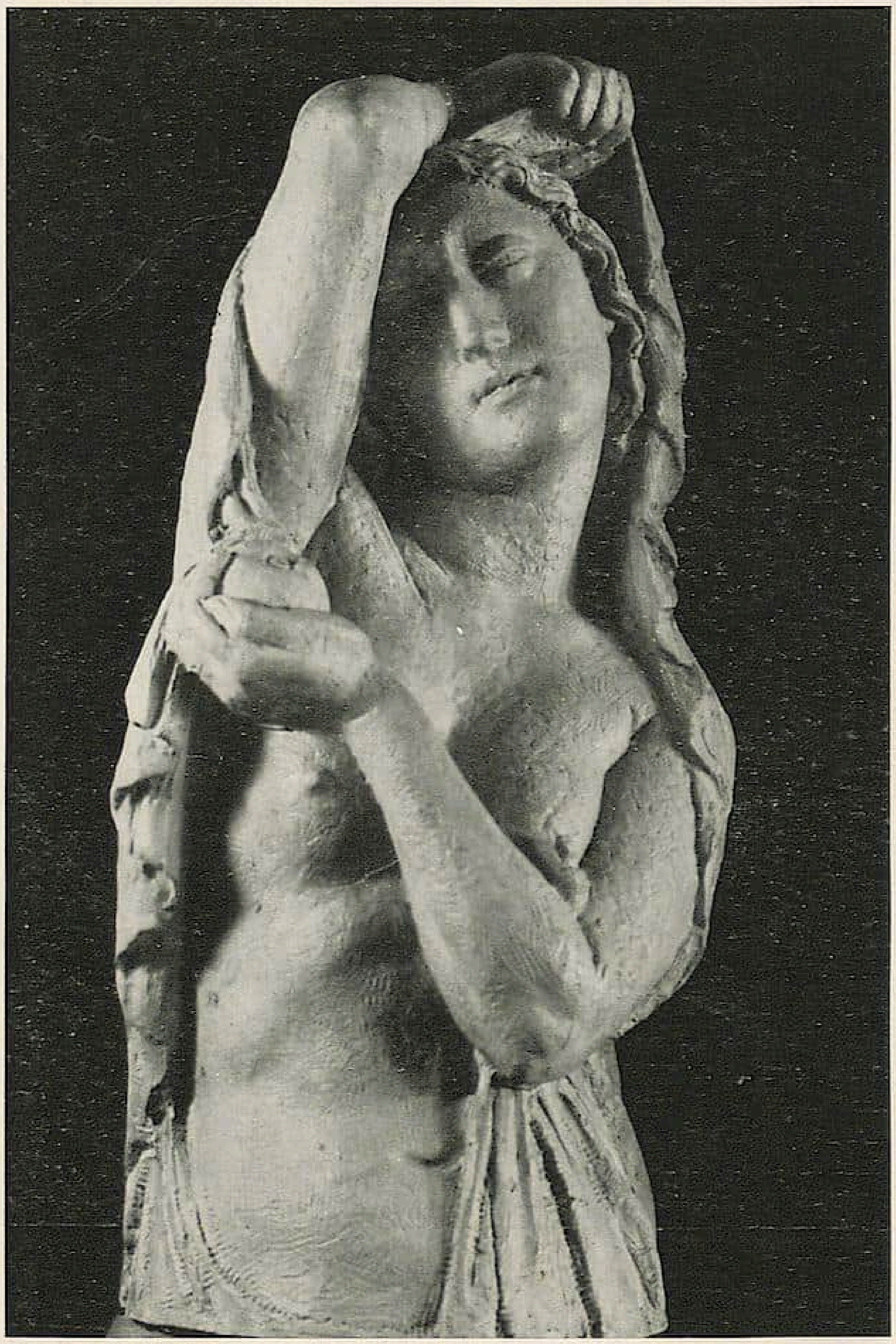
BERNHARD HOETGER
ENTWURF FÜR EINE MARMOR-PLASTIK

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

gar viele berühmte Männer, die die Kunstgeschichte kennt, ihr Trankopfer bekommen haben. Schließlich unterlag aber Leibl den Folgen dieser hohen Verehrung; denn auch des Guten kann man zu viel tun.

Außer dem künstlerischen Drange, die sich ihm in der Natur bietenden Erscheinungen getreu wiederzugeben, hatte er noch einen anderen eigenartigen prosaischen Drang, seine Körperkräfte vor anderen zu zeigen, so oft sich nur eine Gelegenheit dazu bot.

So faßte er mich, mein jedesmaliges Sträuben durch geradezu flehentliches Bitten überwindend, zuweilen an und drückte mich mit kräftigem Arm hoch. Als er eines Tages mit mir eine Baustelle besuchte, wo gerade eine größere Kommission tagte, da griff er, unbekümmert um die Anwesenheit der betreffenden Herren, einen auf der schmutzigen Erde lagernden schweren Basaltstein auf und drückte ihn zum Erstaunen der Versammelten kräftig in die Höhe. Bekannt ist, wie er einst mit Freunden ein Kölner Lokal besuchte, in dem sich ein Athlet produzierte und wie er, von unwiderstehlichem Drang getrieben, in einer Pause plötzlich die Bühne betrat und mit den dort liegenden Gewichtssteinen Kraftübungen anstellte. Mit jedem kräftigen Menschen, der ihm Gelegen-



BERNHARD HOETGER — DÄMMERUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNHARD HOETGER WEIBLICHER TORSO

heit dazu bot, versuchte er sich gern im Handdrücken.

Leibl war auch ein außerordentlich tüchtiger Schwimmer. Als ich eines Tages mit ihm oberhalb der Insel Grafenwert im Rheine badete, da überschwamm er den dort sehr breiten und besonders reißenden Strom mit Leichtigkeit bis zum jenseitigen Ufer und zurück.

Wo er im Leben Gelegenheit hatte, seine Kraft anderen hilfsbereit zu Gebot zu stellen, griff er stets begeistert zu. Als ich mit ihm einmal in der Umgegend von München spazierte, sahen wir, wie nicht weit von uns auf einer Wiese ein Mann auf eine Frau losschlug. Leibl, gewillt, hilfskräftig einzugreifen, drückte mir seinen Hut in die Hand und eilte schnellen Laufes zur Kampfstätte, um dem armen Weibe beizustehen. Da kam er schlecht an. Denn unerwarteterweise machte die Frau Front gegen ihn und schrie ihn an: „Was haben Sie sich hier hineinzumischen, was geht das Sie an, wenn mein Mann mich schlägt? Das ist mein Mann und der darf mich hauen!“ Wenig erfreut über diese friedliche Lösung der Affäre zog sich Leibl zerknirscht zurück.

Seine Vaterstadt Köln hat das Andenken an ihren großen Sohn dadurch gewahrt, daß sie die Seegersche Sammlung, bestehend aus 25 Oel-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNHARD HOETGER WEIBLICHER TORSO (BRONZE)

gemälden (einschließlich 2 Skizzen), 14 Zeichnungen und 1 Skizzenbuch, mit einem Kostenaufwand von 1 050 000 Mark, zu welchem Betrage kunstsinnige Bürger 336 000 Mark beisteuerten, erwarb und im Museum Wallraf-Richartz zur dauernden Ausstellung brachte.

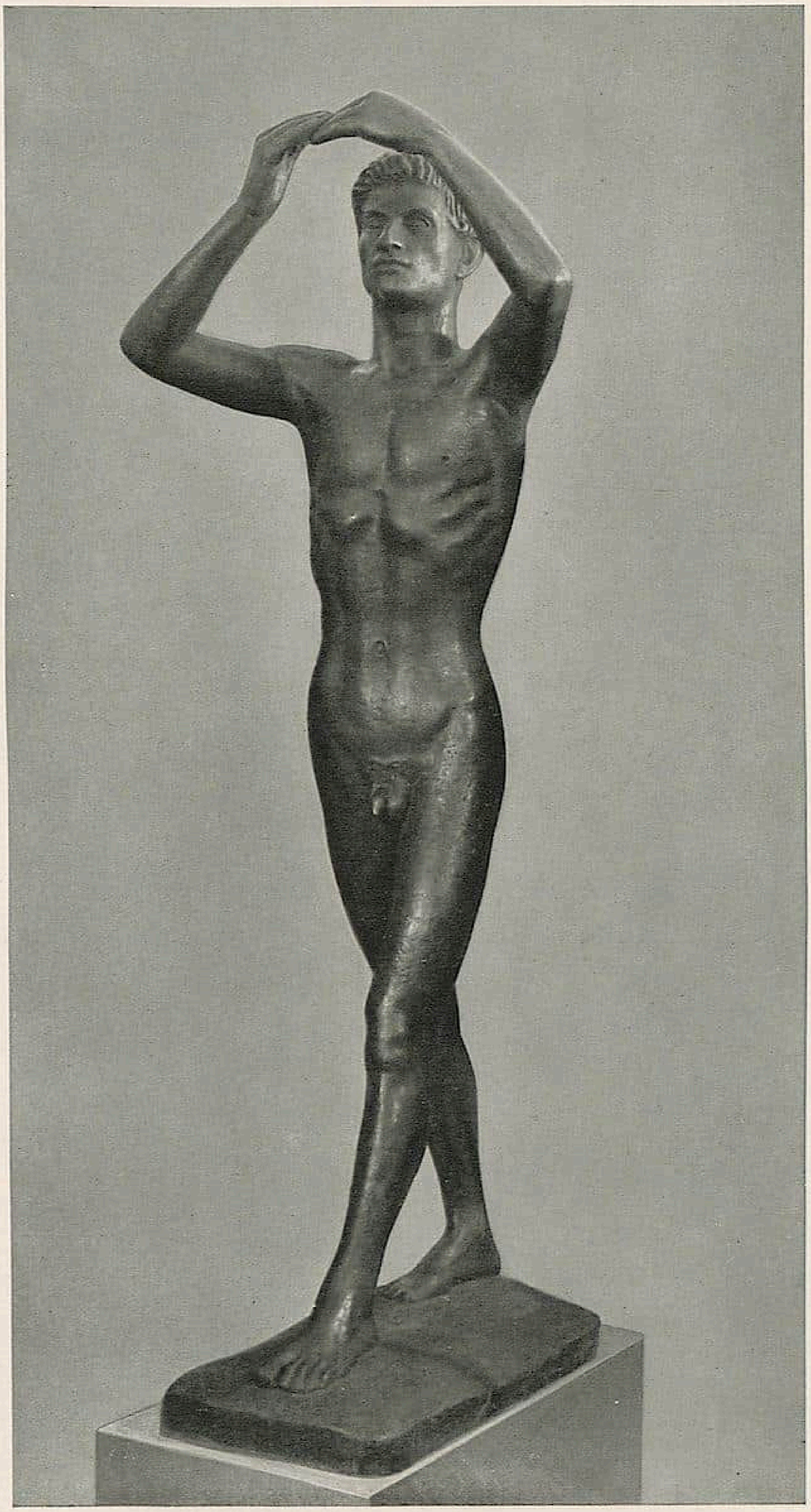
In letzter Zeit hat die Stadt Köln auch die Einrichtung des von Leibl in seinen letzten Jahren mit dem Maler Sperl benutzten Ateliers in Kutterling angekauft. Diese interessante Erinnerung an ihn wird nach Köln übergeführt und an geeigneter Stelle untergebracht werden.

Das alte trauliche Haus, Sternengasse 22 in Köln, in dem Leibl geboren wurde, ist inzwischen abgebrochen und durch einen Neubau ersetzt worden. Vor einigen Wochen wurde an dem Neubau eine Gedenktafel angebracht:

„Hier stand einst das Haus, in dem der Maler Wilhelm Leibl am 23. Oktober 1844 geboren wurde. Sonderbund 1912."

Interessant ist es, daß sich in nächster Nachbarschaft des Leiblschen Geburtshauses, und zwar am Hause Sternengasse 10, eine Gedenktafel befindet, nach der dort am 29. Juni 1577 Peter Paul Rubens geboren sein soll. Nach neueren Forschungen ist jedoch letzterer in Siegen geboren, verlebte aber in dem Hause Sternengasse 10 seine Kindheit.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BERNHARD HOETGER
JÜNGLING (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

NEUE BÜCHER

Guttmann, Dr. Alfred. Die Wirklichkeit und ihr künstlerisches Abbild. M 5.—. Berlin, 1912. Paul Cassirer.

An Versuchen, dem Problem des künstlerischen Schaffens bis auf seine ursprünglichsten Wesensmomente und die Grundbedingungen seiner sich in die Formen der Malerei und Skulptur umsetzenden Entäußerung nachzugehen, hat es in der letzten Zeit nicht gefehlt. Gerade die „moderne" Malerei hat die Frage, warum die Maler so und nicht anders, d. h. wie die gewöhnlichen Menschen, die Natur sehen und nachzubilden bestrebt sind, in Fluß gebracht. Die Theorien des Sehens sind mit den neuesten Fortschritten der physiologischen Optik herangezogen worden, um das rätselhafte Umsetzen eines sinnlichen Eindrucks in die künstlerische Wiedergabe des Geschauten zu erklären. Aber die Formel dafür zu finden, ist trotz Physiologie und Psychologie bis jetzt nicht gelungen. Neuestens hat Dr. Guttmann in dem hier vorliegenden Werk die Frage wieder angeschnitten; er hat durch eine Reihe eigener Arbeiten auf dem Gebiete der Psycho-Physiologie des normalen und anormalen Sehvorganges neues Tatsachenmaterial gesammelt, und eine zusammenfassende Darstellung entsprechend unserer heutigen Kenntnis der Dinge zu geben sich redlich bemüht. Er bespricht die individuellen Verschiedenheiten des Gesichtseindrucks, die optischen Täuschungen, denen wir beim Sehen ausgesetzt sein können, den Einfluß der „Farbenblindheit" auf das Sehen und Beurteilen der natürlichen Farben, den Eindruck der Wirklichkeit auf sogenannte „Farbenschwache" und andere Anomalien, er gibt frühere und neuere Ansichten über die Uebersetzung des Naturabbildes durch Zeichnung und Malerei, um endlich dennoch zu bekennen, daß er das „künstlerische Schaffen des Bildhauers, des Zeichners und Malers im tiefsten Sinne für unanalysierbar durch die Mittel der Physiologie und Psychologie halten müsse." So ist demnach das unbeschreibliche Etwas, das aus dem Gesichtseindruck auf dem Wege über die Gehirntätigkeit durch die manuelle Arbeit des Schaffenden ein Kunstwerk entstehen läßt, nicht so leicht zu formulieren, es bleibt immer noch jenes Rätsel übrig, das durch Begabung, Talent, Schulung und durch den „göttlichen Funken" von jenen spielend gelöst wird, die dazu berufen sind.
E. B.

Der französische Farbenstich des 18. Jahrhunderts, herausgegeben von Julius Model und Jaro Springer. M 75.—, Stuttgart und Berlin, Deutsche Verlagsanstalt.

Das schöne Werk bringt nach einer ausgezeichneten Darstellung aus der Feder J. Springers 50 farbige Tafeln nach den Originalen, deren glücklicher Besitzer Herr Julius Model in Berlin ist. Der Text gliedert sich in Abhandlungen über die Technik, die Geschichte und die Biographien der Künstler des Farbendruckes und erhebt sich in seiner Gesamtheit weit über die herkömmlichen kulturgeschichtlichen Beigaben ähnlicher Werke. Springer gehört zu den besten Kennern des Farbenstiches, und seine lebendige, wissenschaftlich und technisch unanfechtbare Darstellung läßt den Wunsch laut werden, ihn als den Verfasser der künftigen, alles zusammenfassenden Geschichte des Farbenstiches zu nennen. Die literarischen Quellen fließen dürftig, die Originaldrucke sind selten und höchst kostbar, und es ist mit Freude zu begrüßen, daß das so reizvolle und anmutige Gebiet auf so treffliche und geschmackvolle Weise zugänglich gemacht ist. Für die Reproduktion ist das den Originalen am meisten adäquate Verfahren, Farbendruck von 4 Platten und Netzätzungen auf Kupfer nach photographischen Aufnahmen durch einen Farbenfilter mit so feinem Raster angewandt, daß dessen Linien dem bloßen Auge unsichtbar bleiben. Springer hat recht, wenn er diesen Erklärungen die Bemerkung hinzufügt, daß die von der Kunstanstalt Gustav Dreher in Stuttgart hergestellten Drucke den Charakter der Originale fast restlos wiedergeben. Jedenfalls darf man — zumal bei der Verkleinerung mancher Originale — die Reproduktionen in dieser Technik zumeist hervorragend nennen. Das Gegenständliche ist sattsam bekannt, sodaß der entzückenden Finesse dieser Kunst nicht das Wort geredet zu werden braucht. Der Besitzer dieser Kostbarkeiten kann stolz darauf sein, die schönste deutsche Sammlung französischer Farbstiche sein Eigen zu nennen. Ihm, dem Autor und dem Verlag gebührt für die schöne und wertvolle Publikation vollste Anerkennung und Dank.
Gr.

Publikation 1912 des „Vereins für Originalradierung München", Selbstverlag des Vereins, München, Georgenstraße 30.

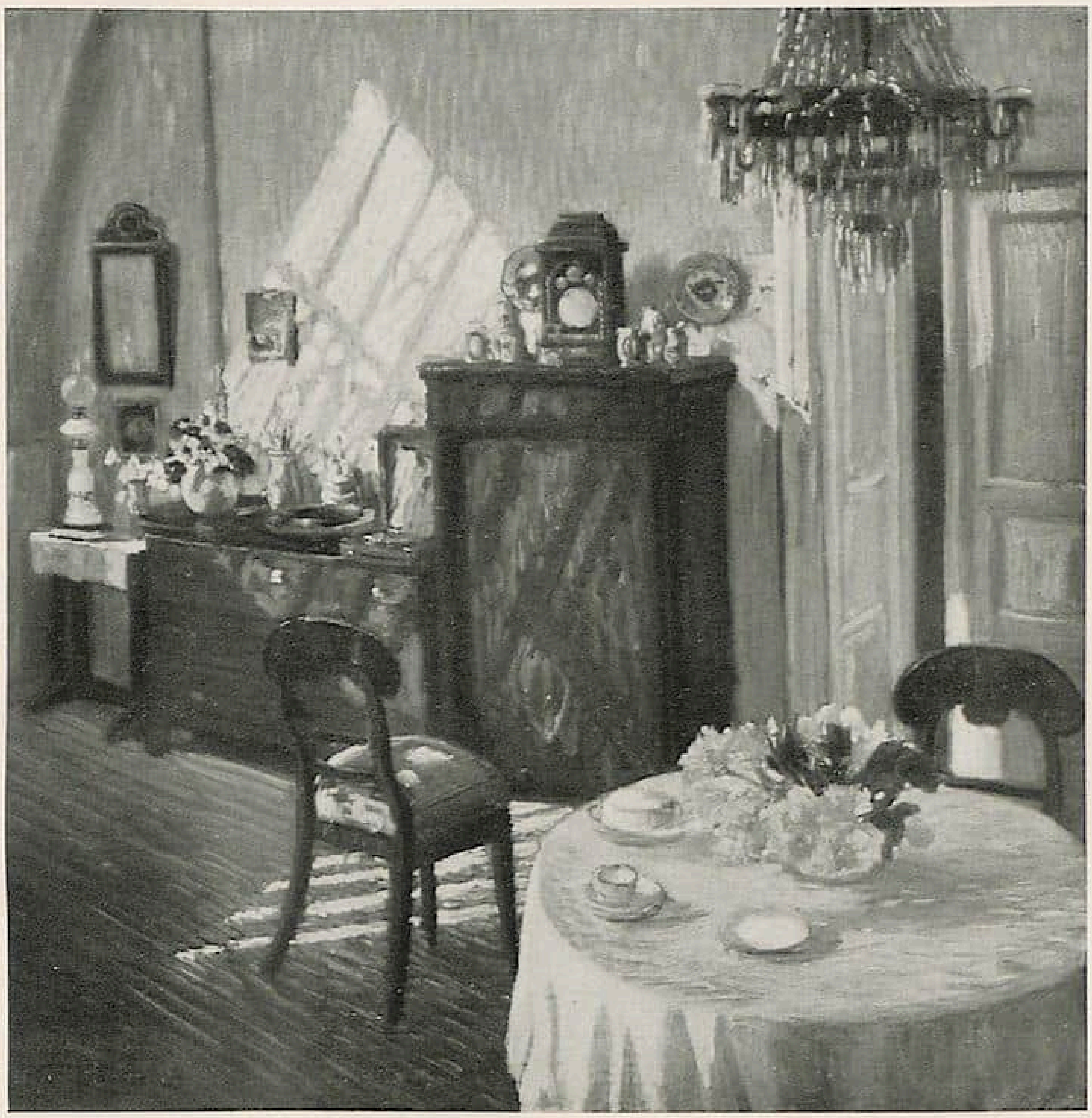
Die Graphik war im großen und ganzen immer nur eine Kunst für Kenner, also für ein relativ kleines Publikum, und wird es vermutlich auch fernerhin bleiben. Was aber nicht ausschließt, daß sie zu gewissen Zeiten mehr Aussicht als sonst hat, ein weiteres Feld zu gewinnen. In einer solchen, der Graphik besonders günstigen Periode scheinen wir gegenwärtig zu leben. Das dokumentiert sich u. a. schon in der großen Zahl originalgraphischer, vor allem radierter Publikationen und Mappenwerke, die heute erscheinen und alle ihr Publikum finden, obwohl sie es durchaus nicht immer verdienten. Ein Mappenwerk aber, dem man aufrichtigst wünscht, daß es bald vergriffen sein möge, ist die Publikation für 1912 des Münchener „Vereins für Originalradierung". Es ist eine Mappe mit acht Radierungen — und zwar echten Radierungen, die diesen Namen noch verdienen — von sieben Künstlern, die sämtlich als Radierer bezw. als Graphiker längst ihren wohlfundierten Ruf genießen. An der Spitze steht Peter Halm mit zwei Blättern (einer Schmiede und einem Motiv aus Haarlem), die man ohne Bedenken wahrhafte Meisterarbeiten ihres Schöpfers nennen darf; ihre feinsten Reize enthüllen sie freilich erst bei genauerem Studium. Von Oskar Grafs großzügiger, warmer, lebendiger Kunst, die mit soviel Temperament und doch Disziplin aus dem Vollen schöpft, zeugt eine Ernteszene. Frau Cäcilie Graf-Pfaff gibt in kraftvollen Strichen eine Impression („Der blinde Bettler") aus Dachau. Ein sehr feines Stück intimer, aber keineswegs süßlicher Landschaftskunst ist der „Herbst" von C. Th. Meyer-Basel. Rudolf Schiestls ganzes Wesen, seine Naturfreudigkeit, seine naive Treuherzigkeit und sein den alten Meistern verwandtes Formgefühl lebt in der „Jungen Liebe". Einer der begabtesten unter den jüngeren Radierern, H. Barthelmeß, bewährt sein großes Können in einem „Kirchweihtanz". Und in die Welt des Romantikers und Fabulierers Joseph Uhl entführt uns ein anmutig-duftiges Engels-„Capriccio". Die Mappe, die dauernden Wert besitzt, ist nur in einer Auflage von hundert Exemplaren erschienen; Vorzugsausgabe 300 M., Ausgabe auf Bütten 200 M.; die Drucke von 65—100 dienen dem Einzelverkauf.
R. B.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

*Wiener Künstlerhaus-
Ausstellung 1913*

WILHELM VIKTOR KRAUSZ
INTERMEZZO

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILHELM LEGLER SONNE IM ZIMMER
Frühjahrausstellung der Wiener Secession

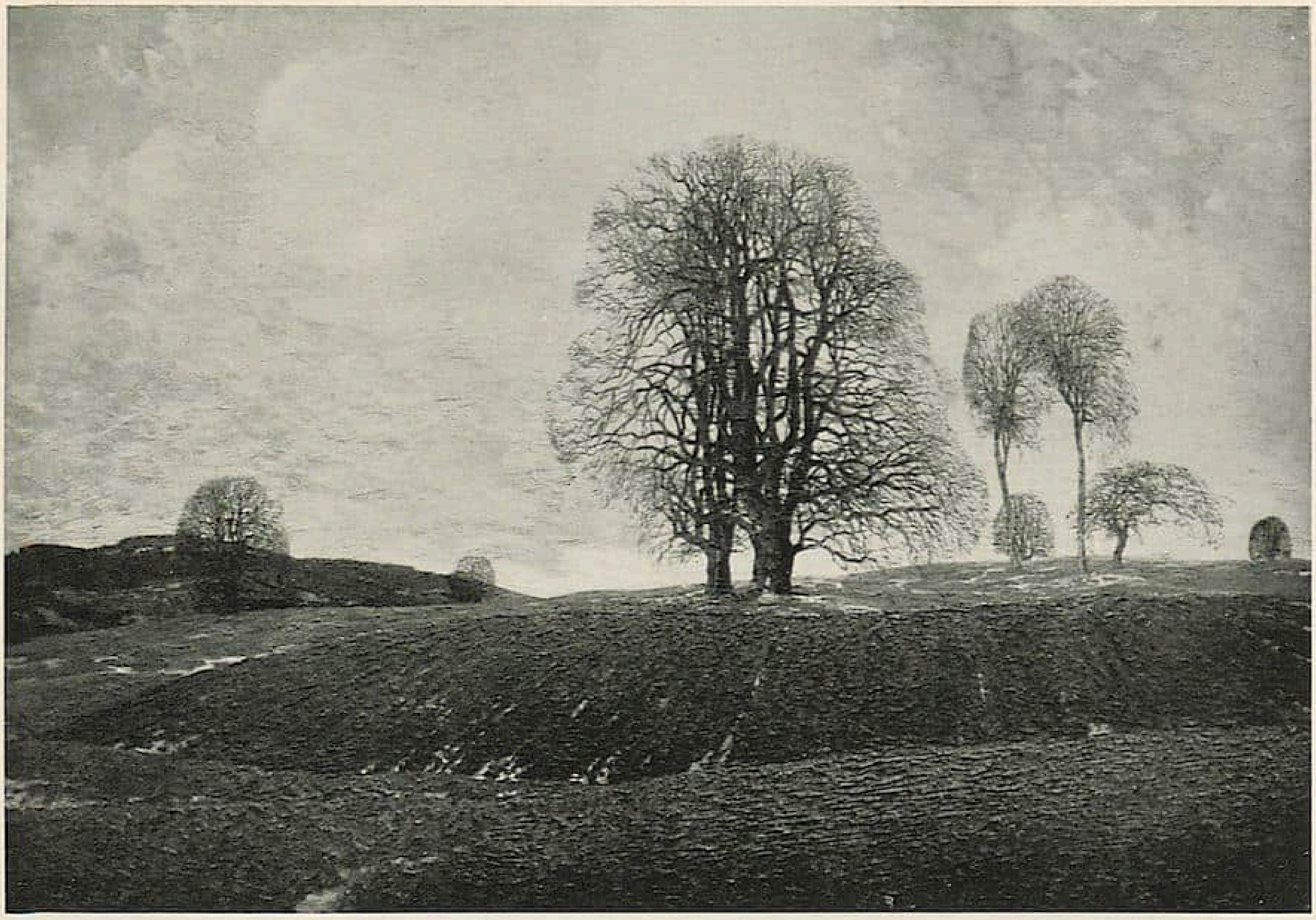
WIENER FRÜHJAHRAUSSTELLUNGEN

Von J. Folnesics

Die heurige Ausstellung der *Secession* bringt keine sensationellen Ueberraschungen; sie gießt nicht Oel ins Feuer der streitenden Parteien, sondern weist auf ein ernstes, zielbewußtes Fortschreiten innerhalb des Programms einer auf modernen Anschauungen beruhenden, aber extreme Richtungen vermeidenden Kunstübung. Es ist fast ausnahmslos Gutes, zum Teil höchst Beachtenswertes zur Ausstellung gelangt. Die Zahl der Katalognummern bleibt unter 200. Der Besucher verläßt also das Haus unter den Eindrücken, die eine übersichtliche Zahl hervorragender Werke in ihm erweckt hat und mit dem beruhigenden Bewußtsein, nichts übersehen zu haben.

Eine der interessantesten Arbeiten hat Rudolf Jettmar unter dem Titel „Die Türme des Trotzes" ausgestellt (Abb. S. 411). Es ist eine visionäre Komposition, die Darstellung eines Seelenzustandes von Menschen verschiedenen Alters und Geschlechts, die entschlossen sind, sich durch das Schicksal nicht biegen noch brechen zu lassen. Den Hintergrund der Gruppe bildet eine Landschaft mit einer Festung, die samt ihren hohen Türmen den Jahrhunderten Widerstand zu leisten vermochte, und die den düsteren Eindruck des Ganzen wesentlich verstärkt. Von einem steil abfallenden Hügel heben sich vier Gestalten ab, ein junges Weib in der Mitte, ein älterer und ein jüngerer Mann zu beiden Seiten und zur Erklärung der Mutterschaft des Weibes ein Kind. Alle Personen zwar dicht aneinander gedrängt, aber dennoch ausschließlich mit sich und ihrem Leid beschäf-

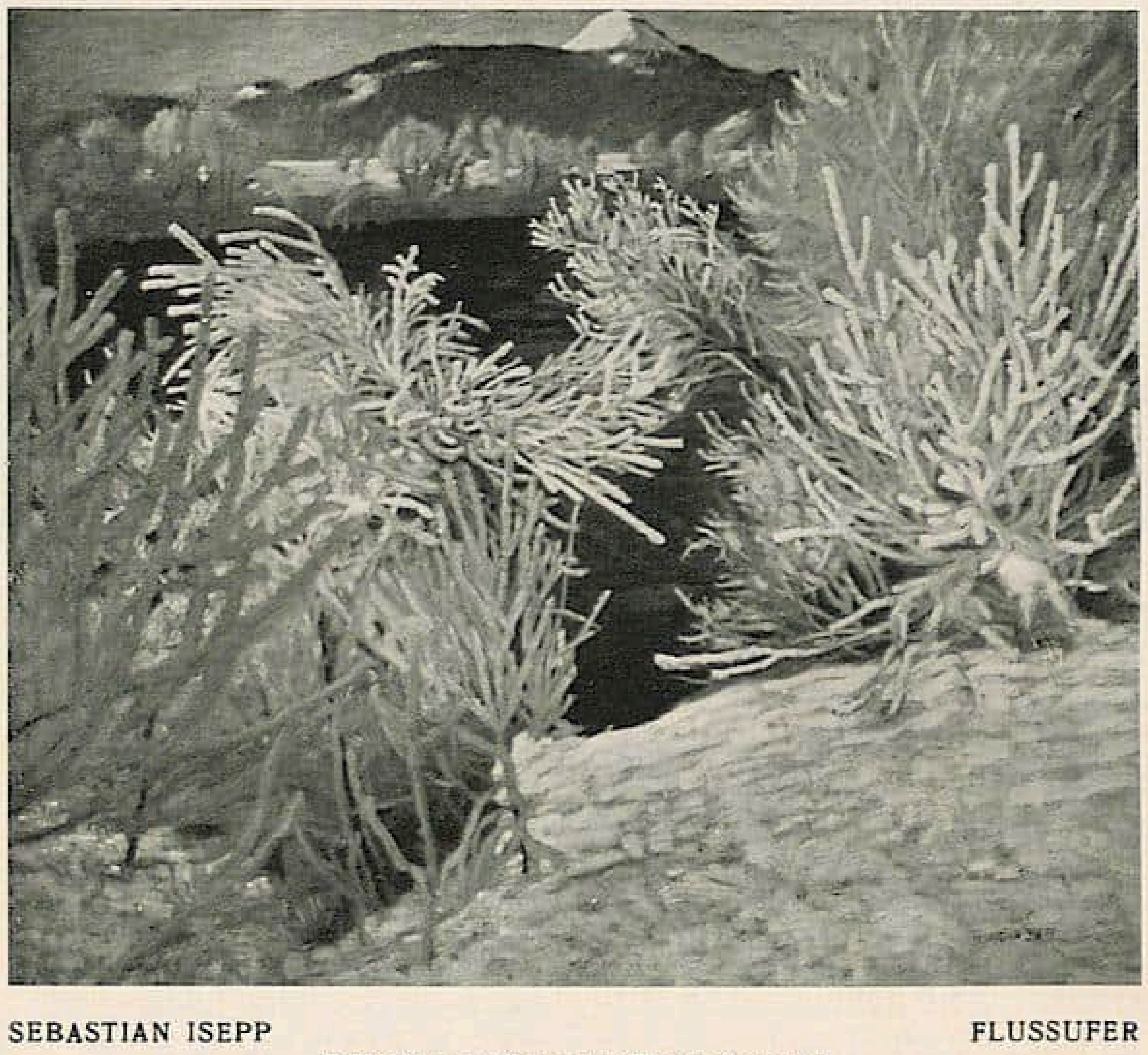
BM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF STOITZNER — BEI MIESENBACH

Frühjahrausstellung der Wiener Secession

tigt. Nur der jüngere Mann blickt mit zwischen Leid und Gleichgültigkeit geteilten Gefühlen auf das Weib herab. Also drei einsame, verlassene Menschen im Kampfe gegen widrige Mächte. Es ist ein Motiv, an dem kein Denkender gleichgültig vorübergeht, um wieviel weniger ein Malerpoet wie Jettmar, der es mit der Kraft verhaltener Leidenschaft, mit edler Vornehmheit in Form und Ausdruck und mit seltener künstlerischer Durchdringung aller Einzelheiten zur Darstellung zu bringen weiß. — Einem Vorwurf, dem sie nicht vollkommen gewachsen waren, haben sich dagegen Grom-Rottmayer und Harlfinger zugewendet. Sie wollten einen Raum schaffen, ähnlich einer Hauskapelle, aber absehend von jeder konfessionellen Färbung und nur die großen Wendepunkte im Leben einer Familie bildlich andeutend. Ohne Zweifel eine große,



SEBASTIAN ISEPP — FLUSSUFER

Frühjahrausstellung der Wiener Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

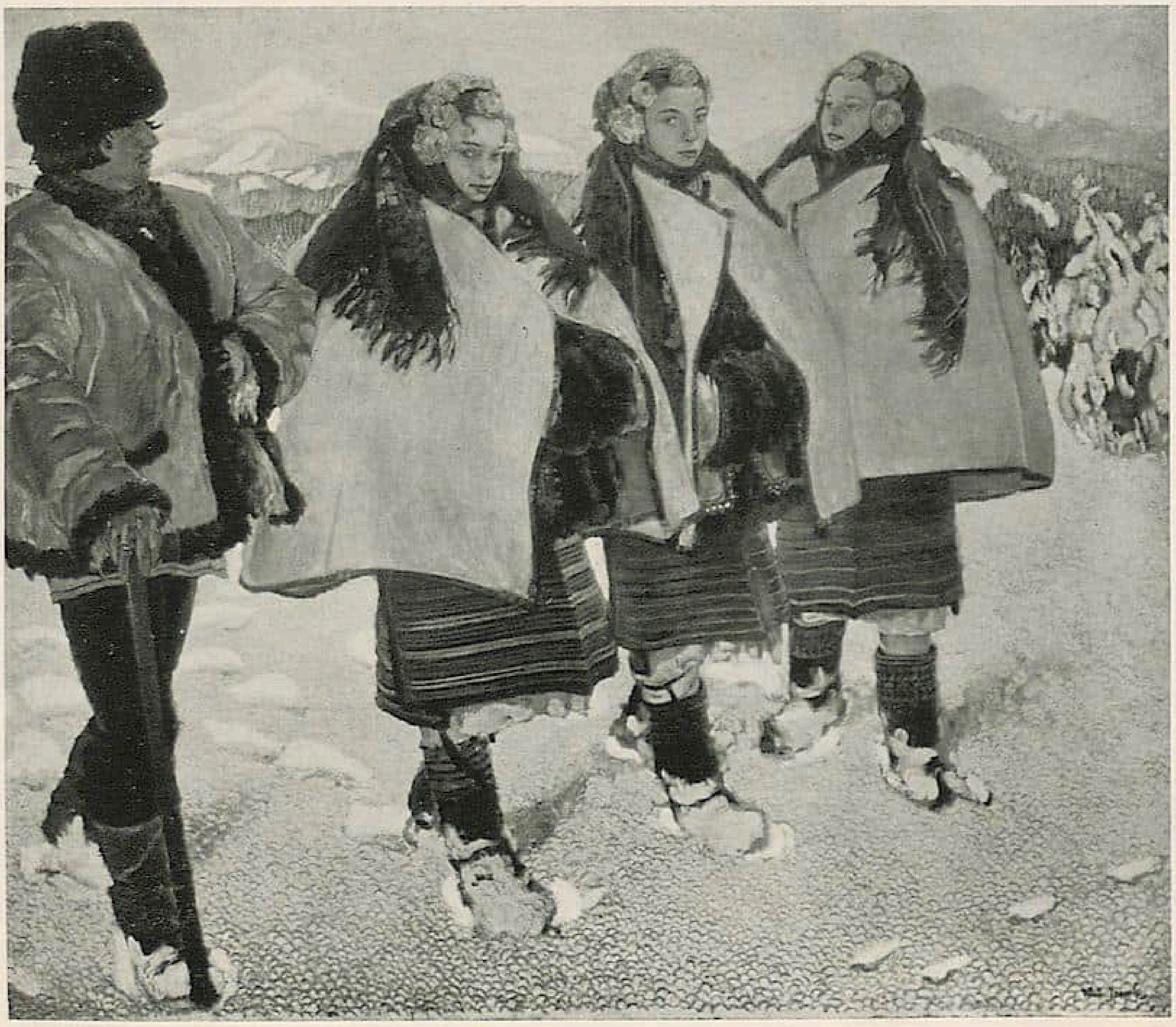
Frühjahrausstellung
der Wiener Secession

RUDOLF JETTMAR
DIE TÜRME DES TROTZES

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

schöne Aufgabe. Sie erfordert vor allem ein tiefes geistiges Durchdringen der einzelnen Motive, die Herstellung ihres inneren Zusammenhanges, das Schmieden eines geschlossenen Ringes von Darstellungen, die weder banal noch unverständlich sein dürfen, und die von tiefer, künstlerischer Auffassung durchdrungen sein müssen. Von alledem ist jedoch wenig zu spüren. Wir treten in ein kleines Oktogon und finden, an die Wände gemalt „Die Treue" — eine Art heiliger Sebastian, — „Die Liebe" — eine Mutter mit ihren Kindern, — „Die Tapferkeit" — einen Kämpfenden, dessen Kopf mehr als zur Hälfte unter dem Rahmen verschwindet, und als Hauptbild das Unverständlichste: „Karyatiden". Wohl ein Verlegenheitstitel, denn die vier Figuren sind auch das nicht, sondern wir sehen je einen Mann und ein Weib unbekleidet und in unmöglichen violetten und gelben Farben aufmarschiert und fragen uns: woher, warum, weshalb, wozu, ohne uns darauf Antwort geben zu können. An sich verständlicher, aber mit den Vorgängen im Leben der Familie in nicht minder unklarem Zusammenhange sind die drei Bilder von Harlfinger: „Weite" (Abb. S. 414), „Höhe" und „Tiefe". Hingegen muß die monumentale Großzügigkeit der Linienführung wie der Komposition und die wahrhaft schöne Zeichnung rückhaltlos anerkannt werden. Voll Phantasie in der Erfindung, wenn auch weniger sorgfältig gezeichnet, sind die ebenfalls ein Oktogon schmückenden Bilder von OTTO FRIEDRICH, die als Rhythmenzyklus gedacht, den Vorraum eines Musikzimmers zu schmücken bestimmt sind (Abb. S. 415).

Vom malerischen wie vom ethnographischen Standpunkte interessant und wegen ihrer scharfen Charakteristik voll packenden Lebens, ohne die rein künstlerischen Forderungen im geringsten zu vernachlässigen, sind die „Huzulen" (Abb. S. 412) und die prächtigen „Bauernstudien" von JAROCKI. Weitere über das Niveau des Gewohnten emporragende Gemälde sind ferner zwei Bilder jüngerer Künstler, die „Europa" von LIEBENWEIN und eine Pietà von LANZINGER (Abb. S. 413). Liebenwein zeigt gutes Verständnis für das Dekorativ-Monumentale, die Pietà ist trotz mancher formaler Gebrechen groß-



WLADISLAW JAROCKI — HUZULEN. FRAGMENT

Frühjahrsausstellung der Wiener Secession

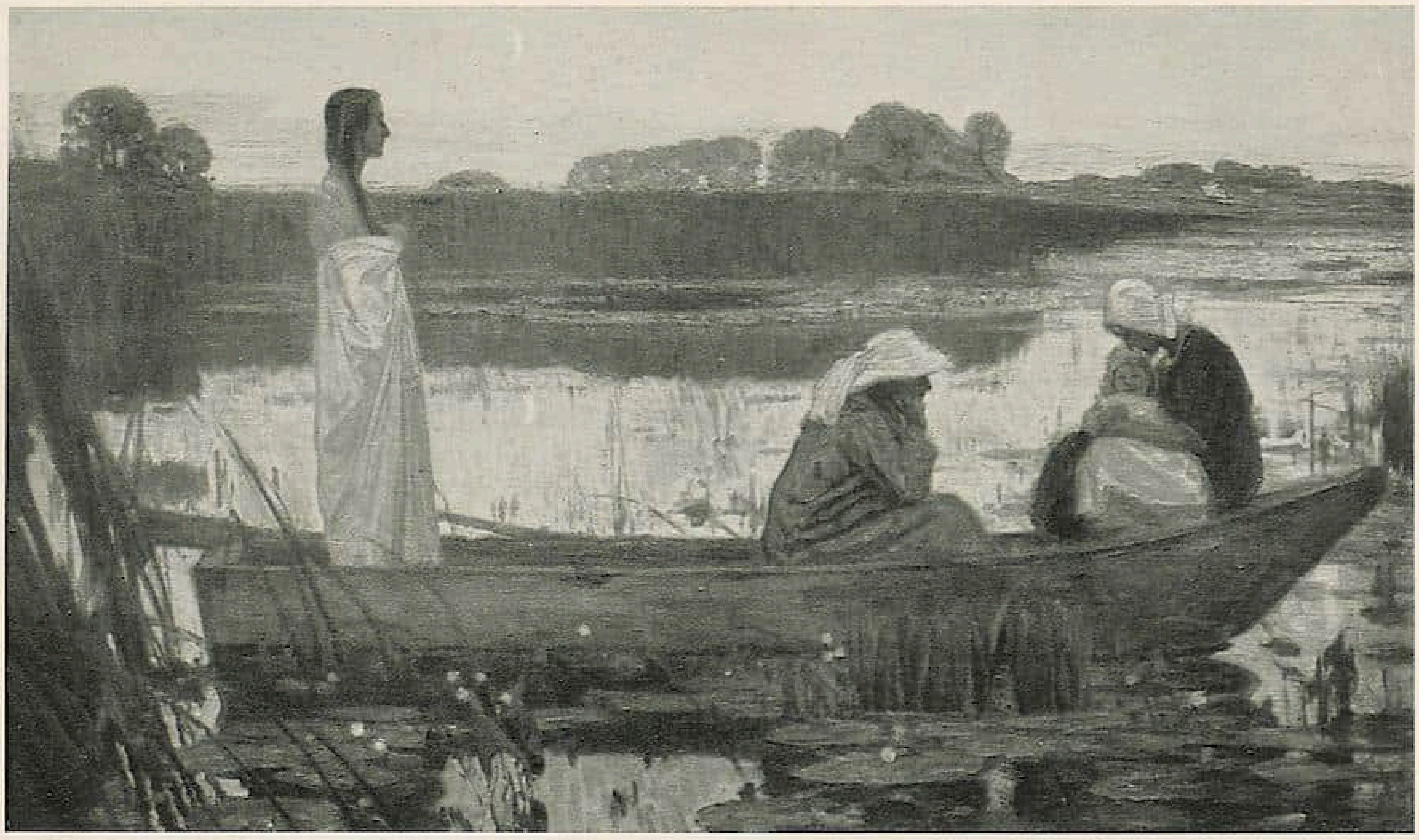
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HUBERT LANZINGER PIETÀ

Frühjahrsausstellung der Wiener Secession

zügig und eindrucksvoll. Ein tüchtiger Porträtmaler unter den Secessionisten ist VICTOR HAMMER (Abb. S. 418). Er bleibt bei seiner Arbeit voll sachlichem Ernst. Die Persönlichkeit aus dem Modell herauszuholen, ist ihm die wichtigste Aufgabe, und ein wohltuendes Streben nach Wahrheit und Vertiefung zeichnet seine Arbeiten aus, bei denen uns nur manchmal eine etwas zu nüchterne Trockenheit auffällt. Ein ungemein liebenswürdiger Künstler ist STOITZNER sowohl in seinen Landschaften wie in seinen Stilleben und Interieurs (Abb. S. 410 u. S. 416). Das Herausfühlen des Künstlerischen im Objekte ist seine Stärke und das eingehende Detaillieren bei Vermeidung alles Kleinlichen zeigt, mit welcher Innigkeit er sich mit seinem Gegenstande vertraut zu machen sucht. Mehr auf den Effekt ausgehend als Hammer zeigt sich KRÄMER in seinen Porträten (Abb. S. 419), er ist stets sehr farbig und strebt nach lebendiger Charakteristik. Indem er aber diesmal in beiden seiner ausgestellten Bildnisse die Bewegung ausdrücken will, ohne sich dabei der impressionistischen Ausdrucksweise zu bedienen, vermögen seine beim ersten Anblick bewegt erscheinenden Bilder den Eindruck der Bewegtheit nicht so eindringlich zu suggerieren, als es dem Impressionismus zu gelingen pflegt. KRUIS hat in seinem „Abend am See" (Abb. S. 414) ein Bild voll dekorativer Melodik geschaffen. Einige der jüngeren Maler wie ROUX, ISEPP, ECK, LEGLER und NOWAK schließen sich mit anerkennenswerten Leistungen den bereits genannten Künstlern an. Der Pferdemarkt von Roux (Abb. S. 417) zeichnet sich durch besonders lebendige Auffassung aus und auch sein „Begräbnis" ist ein vorzügliches Bild. ISEPP hat sich mit seinem „Flußufer im Rauhreif" und dem „Bach im Winter" einer Reihe ähnlicher Darstellungen, die in letzter Zeit im Hagenbunde zu sehen war, angeschlossen (Abb. S. 410). Legler verstand es, mit gutem Geschmack ein Biedermeier - Interieur durch einbrechende Sonnenstrahlen interessant zu machen (Abb. S. 409). Nowak wußte in seinem „Hafen von Ragusa" (Abb. S. 416) und einer Reihe anderer Bilder aus Dalmatien den lokalen Stimmungsgehalt gut zu betonen, und Eck hat das oft ge-

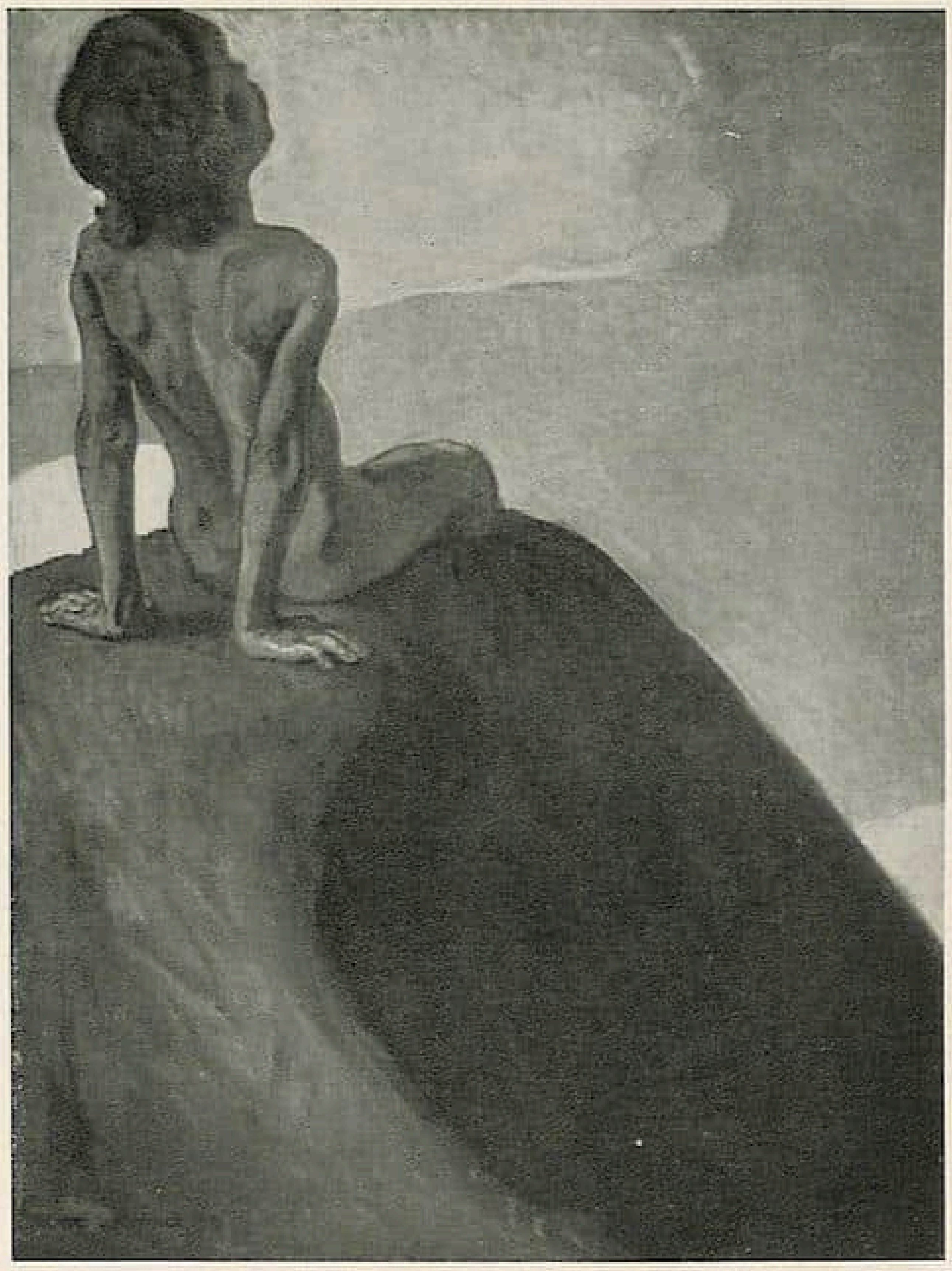
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FERDINAND KRUIS ABEND AM SEE

Frühjahrausstellung der Wiener Secession

malte „Dürnstein“ (Abb. S. 417) einmal nicht von der Donauseite, sondern vom Rücken erfaßt, und durch ein darüber hinziehendes Gewitter krasse Beleuchtungseffekte erzielt. ZDRAZILA bekundet in seinem „Frühling im Pfarrgarten“ einen erfreulichen Fortschritt im richtigen Erfassen, das heißt ohne Schönfärberei herbeigeführten Erfassen des Poetischen in der Natur. Unter den weiteren sehr gelungenen Arbeiten wären noch zu nennen: die Landschaften von PÖLL, HÄNISCH und KARL MÜLLER, die figuralen Darstellungen von LENZ, WIEDEN und FRIEDR. KÖNIG,



RICHARD HARLFINGER WEITE

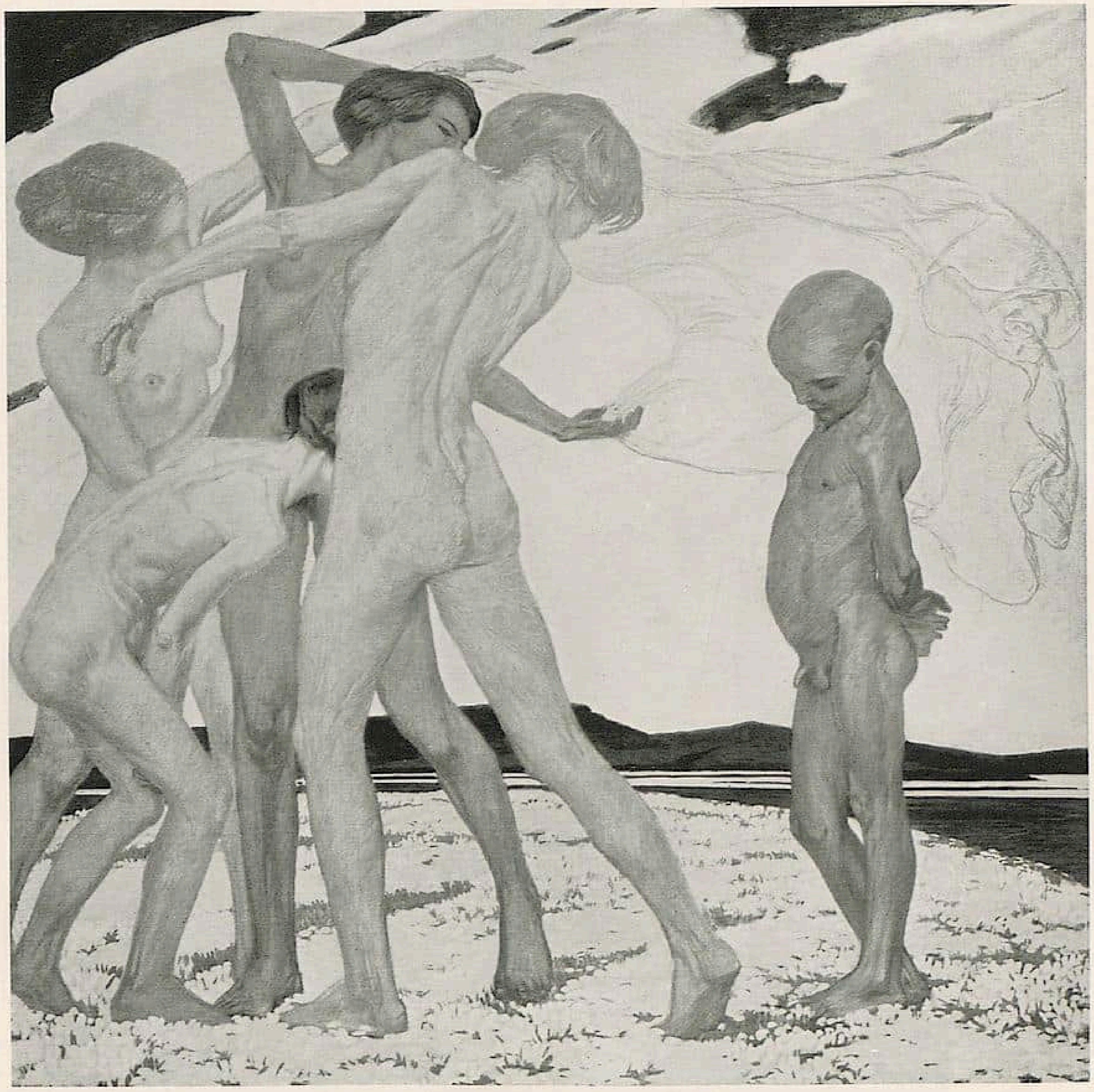
Frühjahrausstellung der Wiener Secession

und die reizvollen Lithographien von WACIK.

Proben ungewöhnlichen Talentes sind die zwei großen Plastiken von HANAK, „Abschied“ und „Gigant“. Wir haben auf die Qualitäten dieses Bildhauers kürzlich in einem Sonderaufsatz hingewiesen (Novemberheft 1912).

Unter den Bereicherungen, die diese Ausstellung vom Auslande erfahren hat, sind das großzügig aufgefaßte Porträt des Fechtmeisters Magnani von KNIRR, ferner das durch Feinheit im Tone sich auszeichnende Gesellschaftsbild von KROBSHOFER, und die prächtigen Ra-

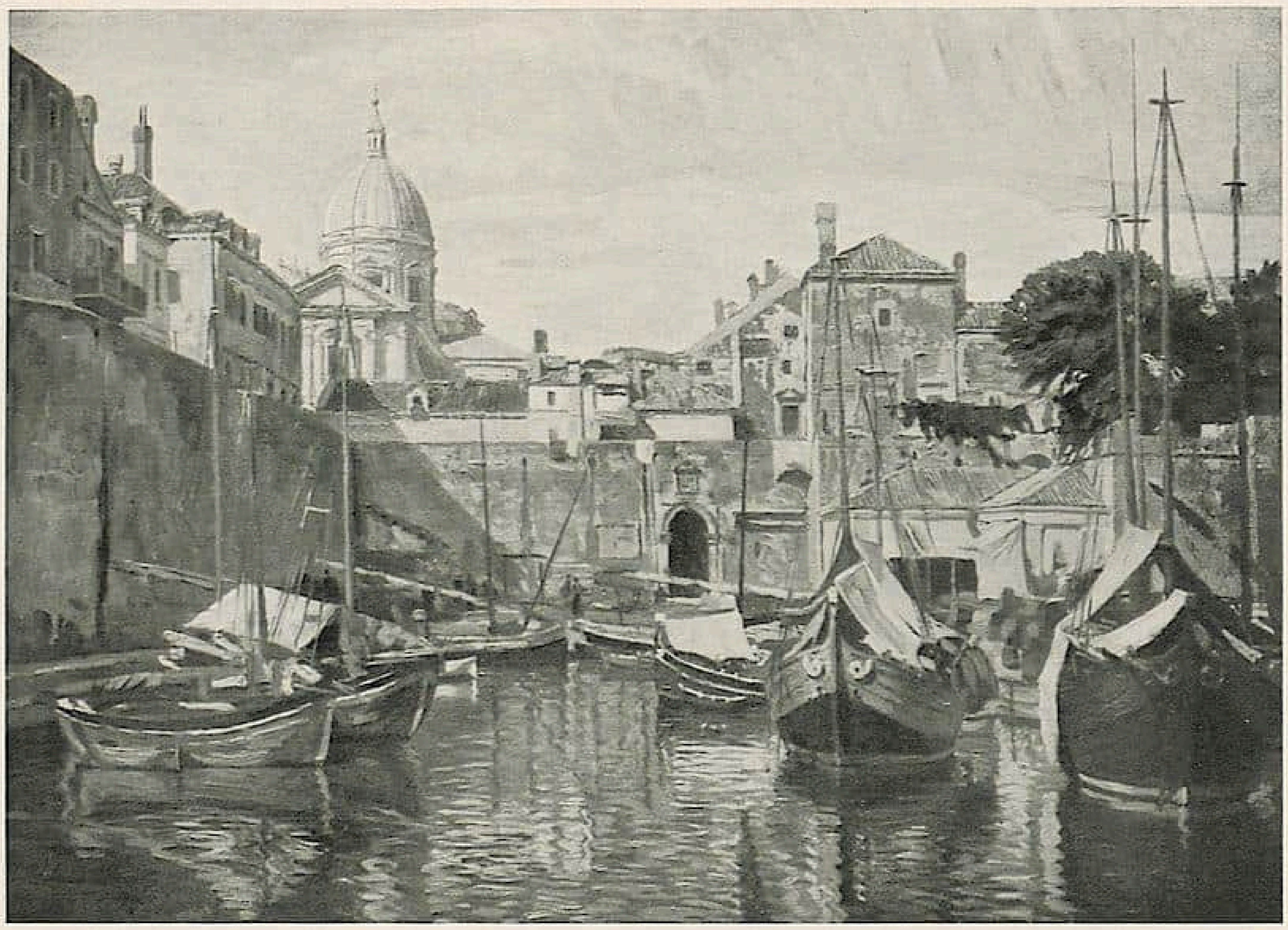
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Frühjahrausstellung der Wiener Secession

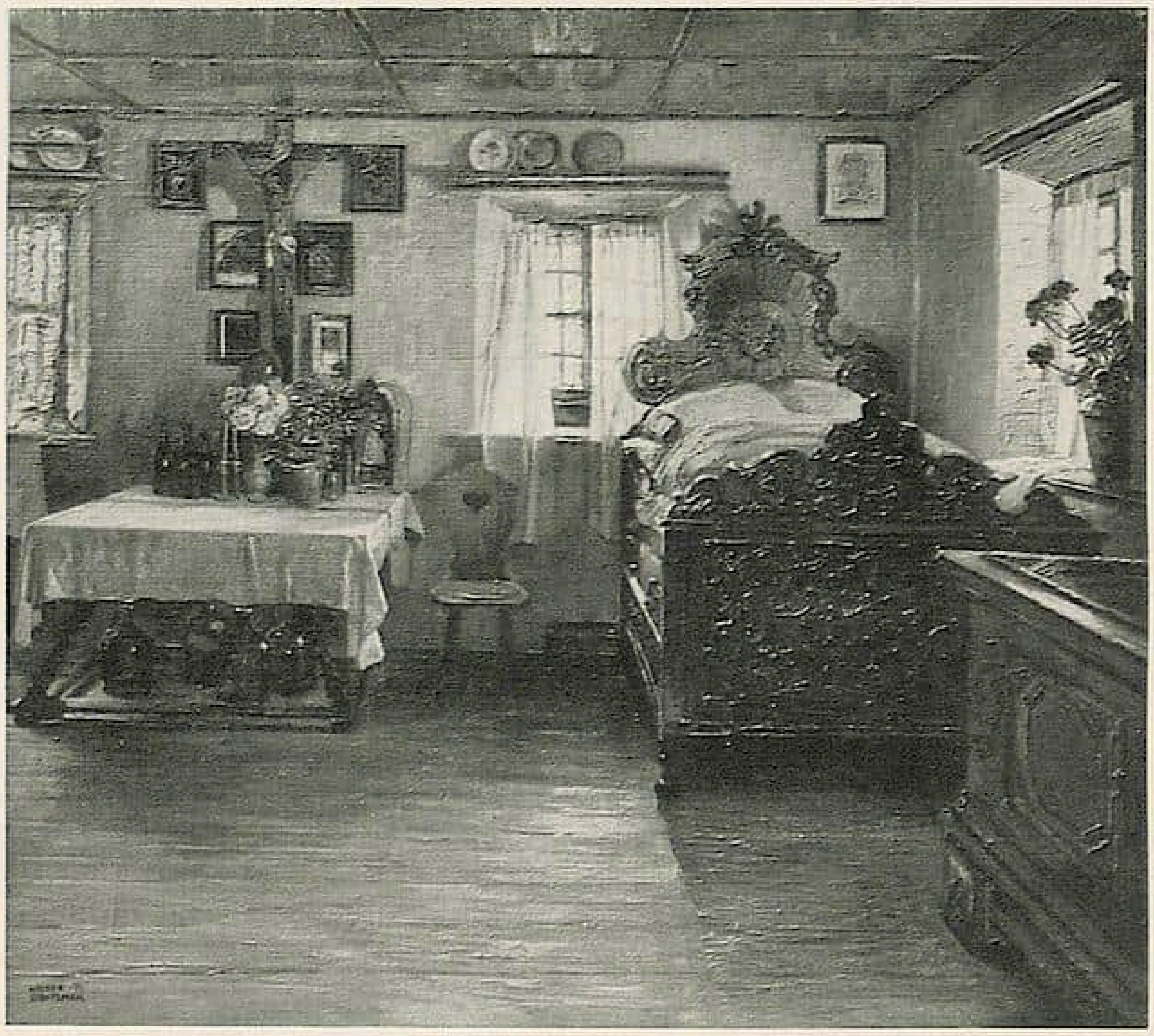
OTTO FRIEDRICH
AUS DEM ZYKLUS „RHYTHMEN“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANTON NOWAK — HAFEN VON RAGUSA

Frühjahrausstellung der Wiener Secession



JOSEF STOITZNER — INTERIEUR

Frühjahrausstellung der Wiener Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OSWALD ROUX — PFERDEMARKT IN TIROL

Frühjahrsausstellung der Wiener Secession

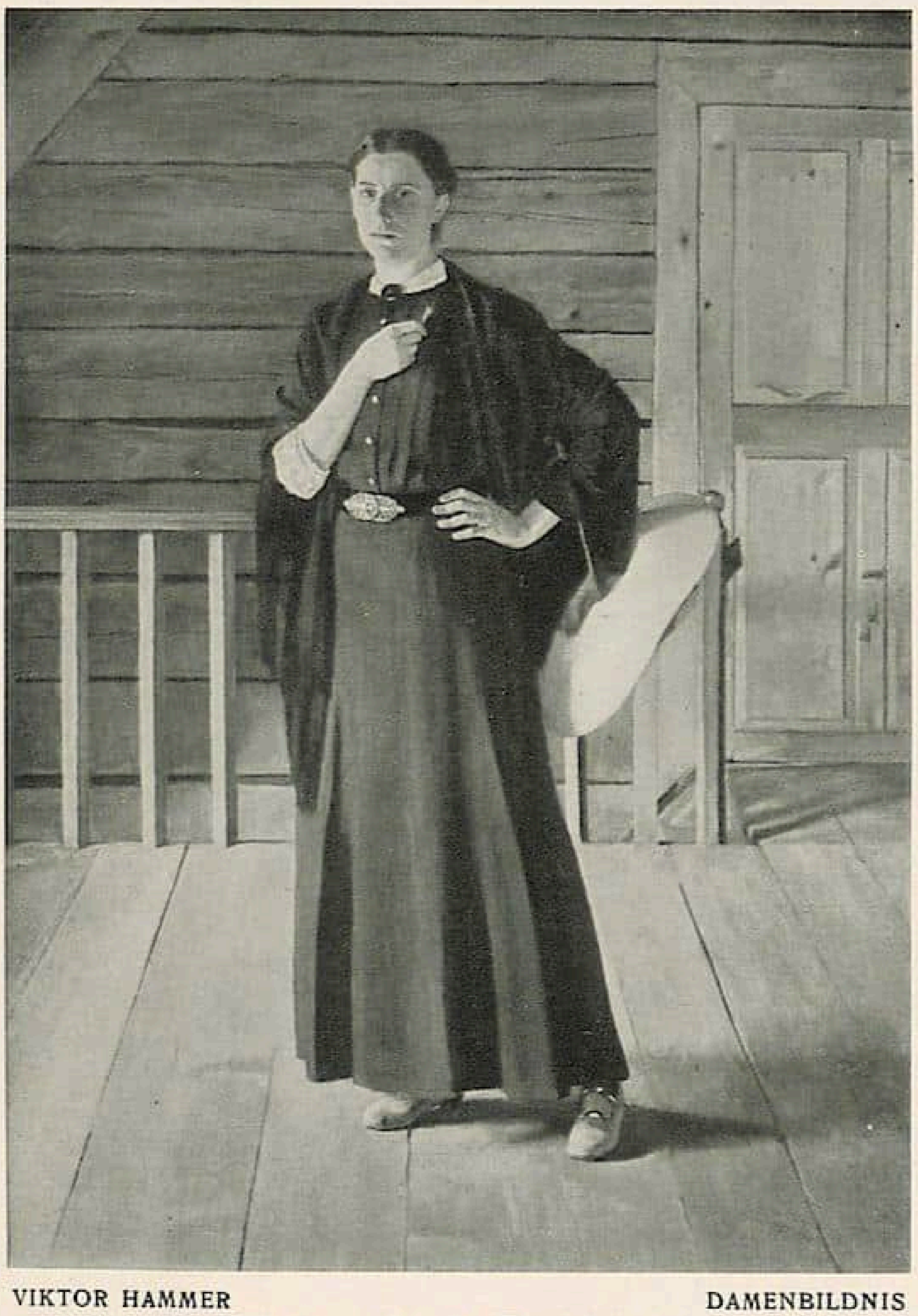
ERNST ECK — DÜRNSTEIN

Frühjahrsausstellung der Wiener Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

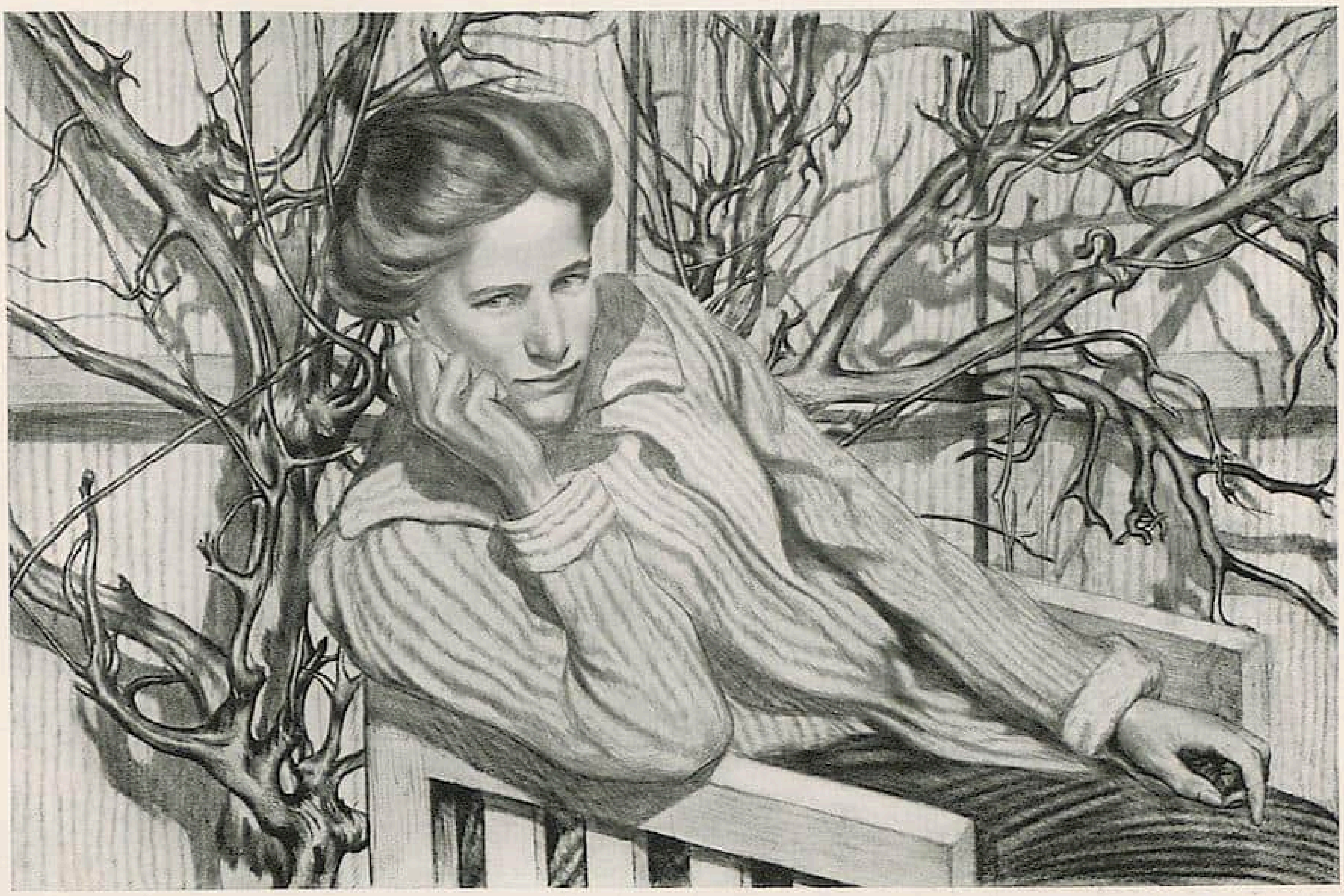
dierungen von KOLB, darunter die meisterhaft gezeichnete „Märzsonne“ hervorzuheben (Abb. S. 419).

In der Frühjahrausstellung im *Künstlerhause* fallen uns gleich beim Eintreten einige gute Plastiken auf. Von den Porträtbüsten sowie den zahlreichen Plaketten eingehender zu sprechen, fehlt es uns hier an genügendem Raum. Wir müssen uns begnügen, auf die hier abgebildete Plakette von HANS SCHAEFER als einzelnes Beispiel lebensvoller und durchaus vornehmer Bildniskunst hinzuweisen (Abb. S. 426) und zu sagen, daß auf diesem Gebiete sowie auf dem der Porträtmalerei das speziell Wienerische vielleicht am deutlichsten zur Erscheinung kommt. Eine ganze Reihe tüchtiger Könner im Porträtfache erfreut sich beim Publikum großer Beliebtheit, hat sich also über mangelnde Aufträge nicht zu beklagen. Sowohl Maler wie Bildhauer sind in erster Linie bestrebt, das Gefällige der Erscheinung zur Geltung zu bringen und es an geschmackvoller Durchbildung aller Einzelheiten nicht fehlen zu lassen. Indem wir unsere Aufmerksamkeit den übrigen plastischen Werken zuwenden, fällt uns vor allem eine Gruppe aus Bronze und Marmor, „Scherzo“ von JOSEF MÜLLNER auf, die sich durch außerordentlichen Rhythmus der Bewegung auszeichnet. Auch ein „Till Eulenspiegel“ von OTTO HOFNER, als Brunnenfigur in einem Kinderpark gedacht, hat in seinem gemütlichen Humor viel Einschmeichelndes. Der prächtige Studienkopf eines alten Mannes von halb cäsarischem, halb bäuerlichem Charakter von GEORGE MINNE und MÜLLNERS „Lebensfrühling“, die Köpfe einer jungen Mutter mit ihrem Kinde (Abb. S. 420) bekunden feinstes Formempfinden. PHILIPPS „Frühlingseinzug“ (Abb. S. 423), ein vorwärtsstürmendes Mädchen, vier Kinder mit Blumengewinden mit sich führend, fordert nicht allein als hübscher Gedanke sondern auch als anmutige Gruppe, die sich trefflich zum Schmucke eines Gartens eignen würde, unsern Beifall heraus. Ein umfangreiches Grabdenkmal aus Erz und Granit, die Architektur von Oskar Neumann, hat WOLLEK ausgestellt (Abb. S.425). Die Hauptfigur in einer reich umrahmten Nische, ein Mädchen mit Blumen, mag vielleicht den Intentionen des Auftraggebers entsprechen, ist aber als Grabfigur doch nicht ausdrucksvoll genug. Rings um den Sarkophag sehen wir eine dichtgedrängte Reihe von Kindern, die teils musizieren, teils Blumengewinde herbeischleppen. An der Haltung und Bewegung in den Kindergruppen ist nichts auszusetzen. Es liegt viel Lieblichkeit und frisches Leben in diesen Gestalten. Mit Rücksicht auf einen schwer lastenden Sarkophagdeckel mußten auch sie möglichst massig erscheinen, das Ganze macht aber infolge einer etwas zu aufdringlichen und nicht sehr geglückten Architektur keinen vollkommen befriedigenden Eindruck. STEMOLAK (Abb. S. 422 u. S. 426) hat in einem Bronzerelief „Bacchanale“ den Uebermut einer in weinseliger Stimmung hinziehenden Tänzerschar mit Vornehmheit der Linie und lebendigem Rhythmus zu verbinden verstanden, wogegen „Das Weib“ desselben Künstlers durch seine Leibesfülle, die kurzen Beine und den zum Akt nicht vollkommen stimmenden Kopf, der Vornehmheit entbehrt, ohne uns durch andere Vorzüge, ausgenommen



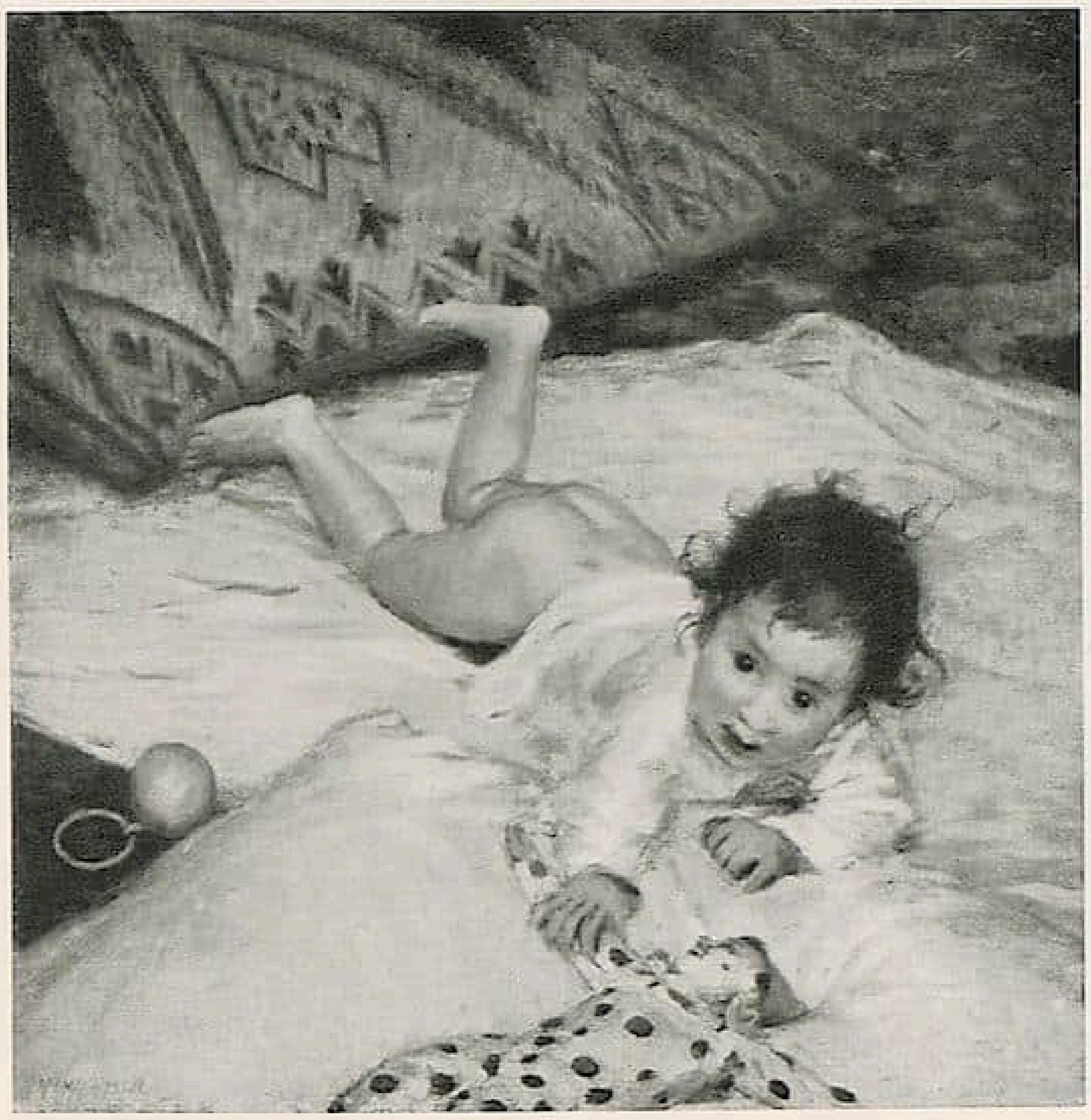
VIKTOR HAMMER — DAMENBILDNIS
Frühjahrausstellung der Wiener Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALOIS KOLB MÄRZSONNE (RADIERUNG)

Frühjahrausstellung der Wiener Secession



JOHANN VIKTOR KRÄMER KINDERBILDNIS

Frühjahrausstellung der Wiener Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

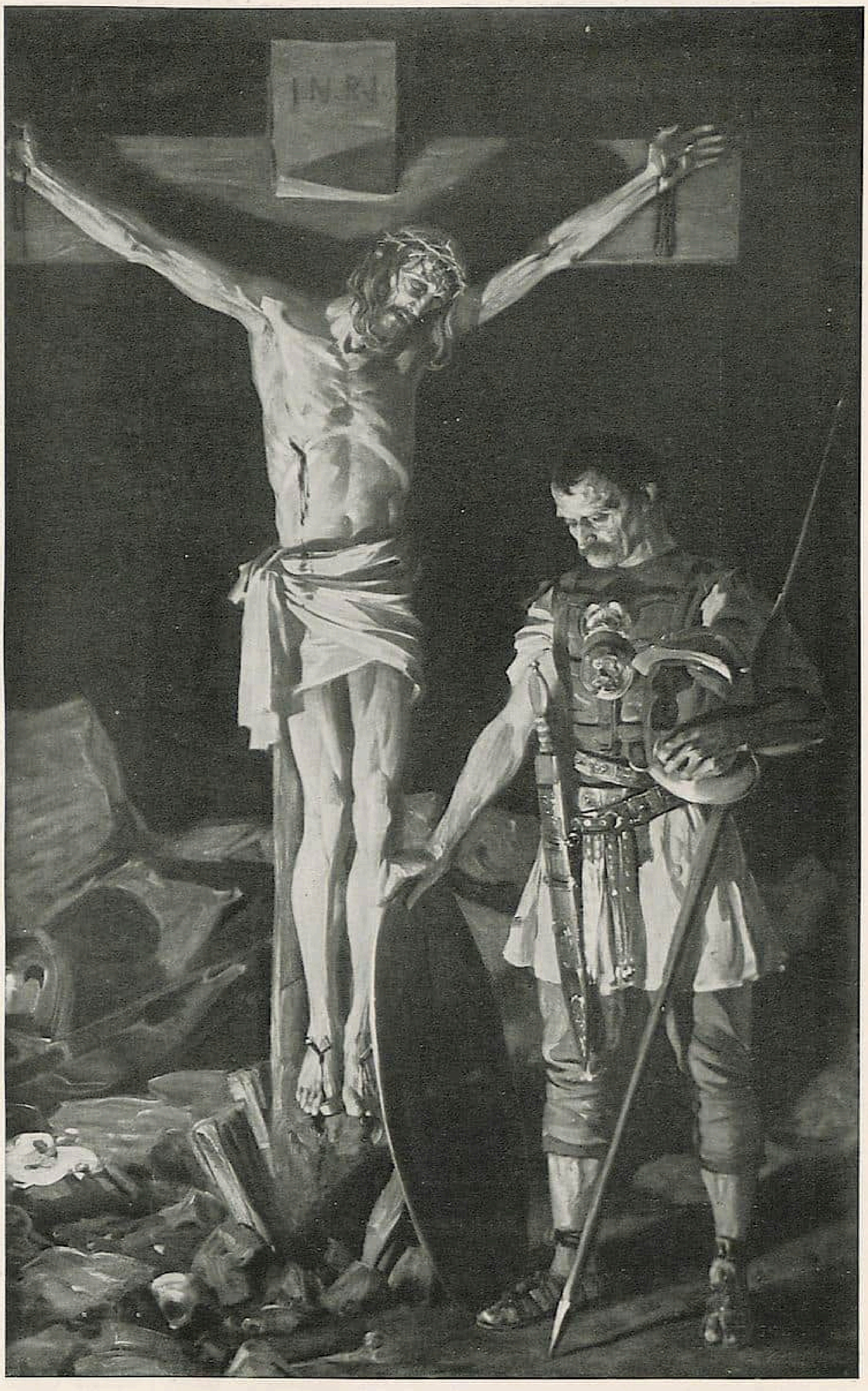
JOSEF MÜLLNER LEBENSFRÜHLING (WACHS)
Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1913

eine große Weichheit in der Behandlung des Fleisches, dafür zu entschädigen. Eine Tierfigur von BARWIG, ein sich streckender Panther in schwarzem, poliertem Birnholz, weiß trotz stilisierender Vereinfachung der Formen sein wohliges Behagen förmlich auf den Beschauer zu übertragen. ARTUR STRASSERS hochentwickelter Sinn für polychromierte Plastik kommt diesmal in einer sehr dekorativ wirkenden Statuette eines Bischofs in vollem Ornate zur Geltung. Nicht ohne Anmut, wenngleich etwas weniger lebendig, ist eine in Holz geschnitzte Figur von BREITNER, „St. Nikolaus der Kinderfreund“, während das kauernde Weiblein des Holzbildhauers ZELEZNY humoristische Charakteristik mit gemütvollem Nachempfinden der Natur verbindet. Dies nur das Nennenswerteste unter den ausgestellten Plastiken, die eine eingehendere Würdigung verdienten, als die es ist, die wir ihnen hier zuteil werden lassen können.

Auch von den zahlreich eingesendeten Gemälden können wir nur die hervorstechendsten erwähnen. An größeren figuralen Kompositionen finden wir zunächst JUNGWIRTHS „Ueberfall von Hochkirch“, LARWINS „Wiener Stadtratssitzung“, JOANOWITCH „Kreuzigungsbild“, SCHRAM „Grablegung“ und das „Intermezzo“ von KRAUSZ. Jungwirths Historiengemälde ist mit außerordentlicher Vertiefung in die künstlerischen Aufgaben einer solchen Darstellung gemalt. Der Beschauer atmet förmlich mit den Soldaten die frische Morgenluft, die über dem Gelände lagert, er nimmt teil an der allgemeinen Spannung und verhaltenen Aufregung, die als unsichtbare Macht das Ganze zusammenhält. Die Stimmung im historischen Vorgang ist meisterhaft festgehalten. Alles zittert dem großen Moment entgegen. Ohne irgendwie vernachlässigt zu sein, ist alles Detail der Gesamtwirkung untergeordnet. Man sieht, daß unter gewissen Bedingungen das Historiengemälde sich auch in unserer Zeit Geltung zu verschaffen vermag.

Greifbare Wirklichkeit, die an unsere Phantasie keine großen Anforderungen stellt, und das künstlerische Moment hinter einer scheinbar ganz selbstverständlichen Natürlichkeit verbirgt, führt uns LARWIN in seiner Wiener „Stadtratssitzung unter dem Vorsitze Luegers“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



*Wiener Künstlerhaus-
Ausstellung 1913*

PAUL JOANOWITCH
„WAHRLICH DIESER IST
GOTTES SOHN GEWESEN"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

(Abb. S. 430) vor Augen. Lueger steht inmitten seiner Getreuen und hat die Pläne für ein großes kommunales Gebäude vor sich ausgebreitet. Alle Abstufungen der Teilnahme und des Interesses sind von den Gesichtern der Stadträte abzulesen und in Haltung, Bewegung und Ausdruck ist jede Individualität porträtartig wiedergegeben. Mit großem Geschick hat der Maler jede gekünstelte Pose vermieden und die Ruhe des Ganzen durch lebensvolles Detail interessant zu machen verstanden.

Das umfangreichste Bild der Ausstellung ist die Grablegung von SCHRAM (Abb. S. 429), ein Gemälde in großem Fresko-Stil gehalten, schön gezeichnet und durchaus edel in der Komposition. Der Zug mit dem Leichnam Christi bewegt sich von oben herab der Grabkammer zu und bildet nahezu eine Diagonale, die zwar eine malerische Gruppierung der Figuren über die ganze Fläche ausschließt, in dem großen, nahezu leeren Hintergrund aber ein stimmunggebendes Element gewinnt. Diesem im Sinne alter Meister stilisierten Bilde steht eine andere religiöse Darstellung von JOANOWITCH gegenüber, die ganz realistisch durchgeführt ist. Es handelt sich um die legendarische Szene am Kreuze, in der der Wache haltende römische Krieger die Worte spricht: „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“ (Abb. S. 421). Auch diese Komposition ist großzügig gedacht, düster, kraftvoll und schwermütig. Es ist aber nicht genügend hervorgehoben, daß der geistige Akzent, das bewegende Element im Bilde vom Gekreuzigten

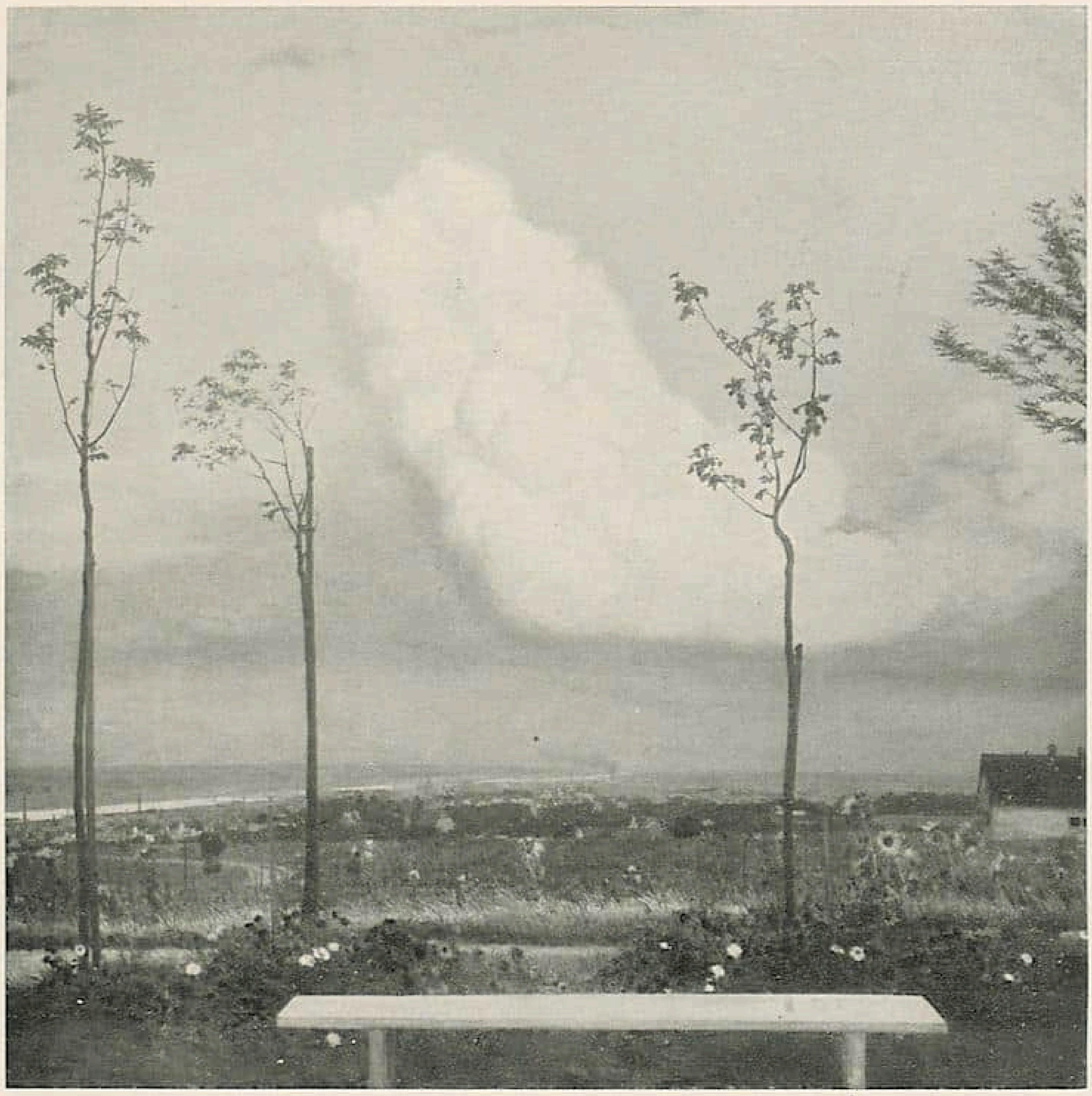
KARL STEMOLAK — DAS WEIB (MARMOR)
Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1913

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

*Wiener Künstlerhaus-
Ausstellung 1913*

KARL PHILIPP
FRÜHLINGSEINZUG (GIPS)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMANUEL BASCHNY — NACH DEM GEWITTER

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1913

ausgeht. Die beiden Gestalten stehen geistig zu wenig verbunden nebeneinander und überdies erinnern Haltung und Gesichtsausdruck des Kriegers in ihrer derben Greifbarkeit zu sehr an das Modell. Trotzdem zählt aber das Bild mit zu den besten der reich beschickten Ausstellung. VIKTOR KRAUSZ (Abb. geg. S. 409) hat es versucht, den Reiz eines weiblichen Porträts voll Pikanterien des Ausdrucks und der Farbe durch eine dramatische Szene zu erhöhen, die zugleich eine Charakteristik der Dame bilden soll. Zu ihren Füßen liegt, von Liebesqual wie leblos hingestreckt, der verschmähte Pierrot, während die Schöne an nichts weniger als an dessen Schmerzen denkt und ihr Hündchen liebkosend an sich drückt. Das Bild ist vortrefflich gemalt.

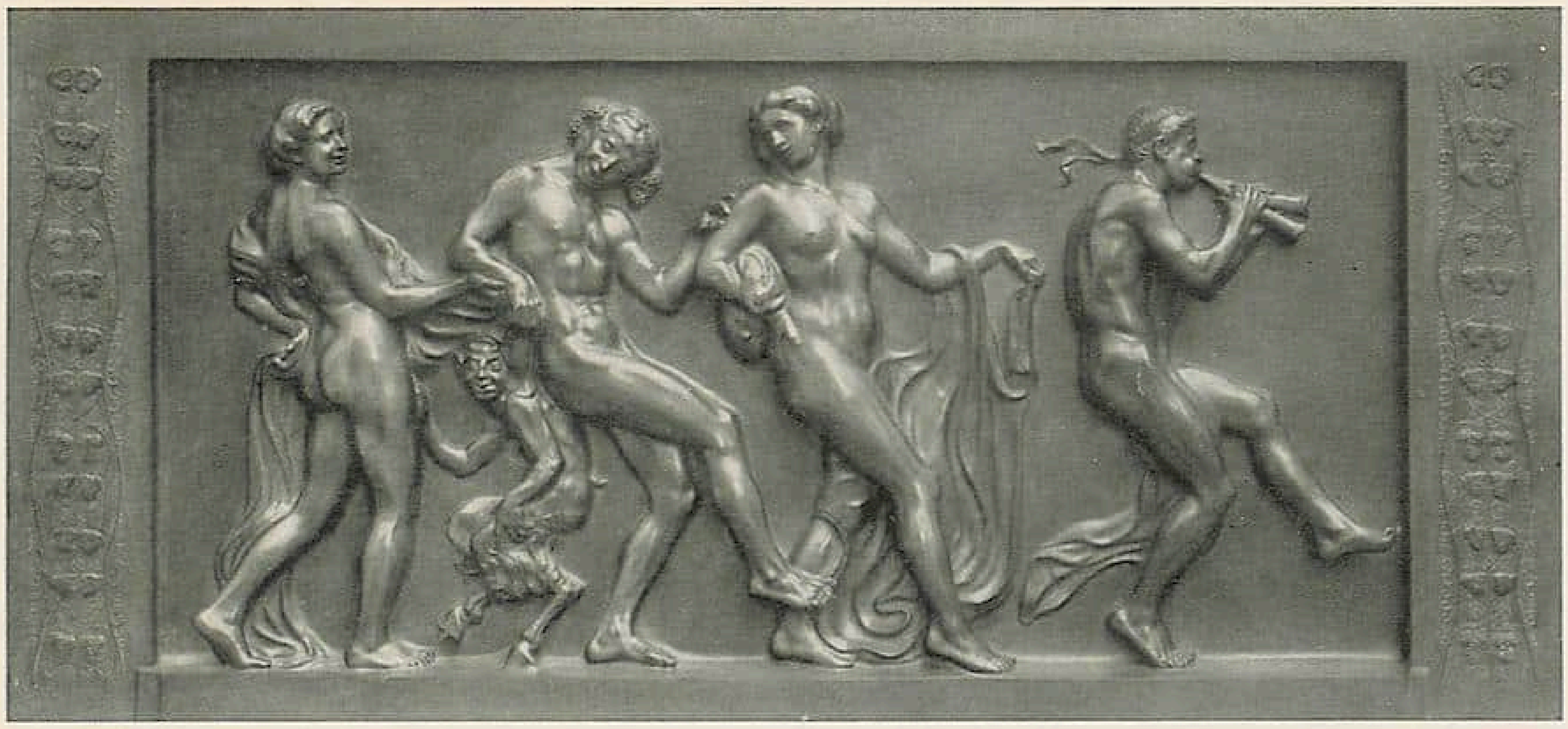
In ähnlicher Weise wie die Porträtisten wissen die Wiener Landschafter älterer Schule das Liebliche und Gefällige in der Natur hervorzukehren, mehr zu arrangieren als zu charakterisieren, mehr hineinzulegen als herauszuholen, wobei aber immerhin ihre Geschicklichkeit, ihr feiner Geschmack, ihr, ich möchte sagen, liedmäßiges Auffassen der Natur Werte schafft, die die moderne Kunst zwar gering schätzt, die aber spätere Geschlechter wieder lebendig herausfühlen werden. Die Landschaften von DARNAUT, SUPPANTSCHITSCH, KARLINSKY, ADOLF KAUFMAN, TOMEC, TINA BLAU, ZOFF und anderen sind ebenso gut bekannt wie die Porträte von ADAMS, RAUCHINGER, AJDUKIEWICZ, HOROWITZ, STAUFFER, SCHATTENSTEIN, TORGGLER usw. Ueber ihre Art, die Vorzüge und die Grenzen ihrer Kunst noch eingehender zu sprechen, hieße längst Bekanntes wiederholen. Weniger bekannt sind dagegen die Werke von BRUNNER, der im „Scheidenden Tag“ sowie im „Sommermorgen“ feinste Lufttöne und scharf beobachtete zarte Lichtwirkungen zum Ausdruck bringt (Abb. S. 428), und die Arbeiten von BASCHNY, der sich in dem Bilde „Nach dem Gewitter“ (Abb. S. 424) und im Porträt eines Mädchens in rotem, ja-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1913

KARL WOLLEK
GRABMAL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL STEMOLAK BACCHANALE (BRONZE)

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1913

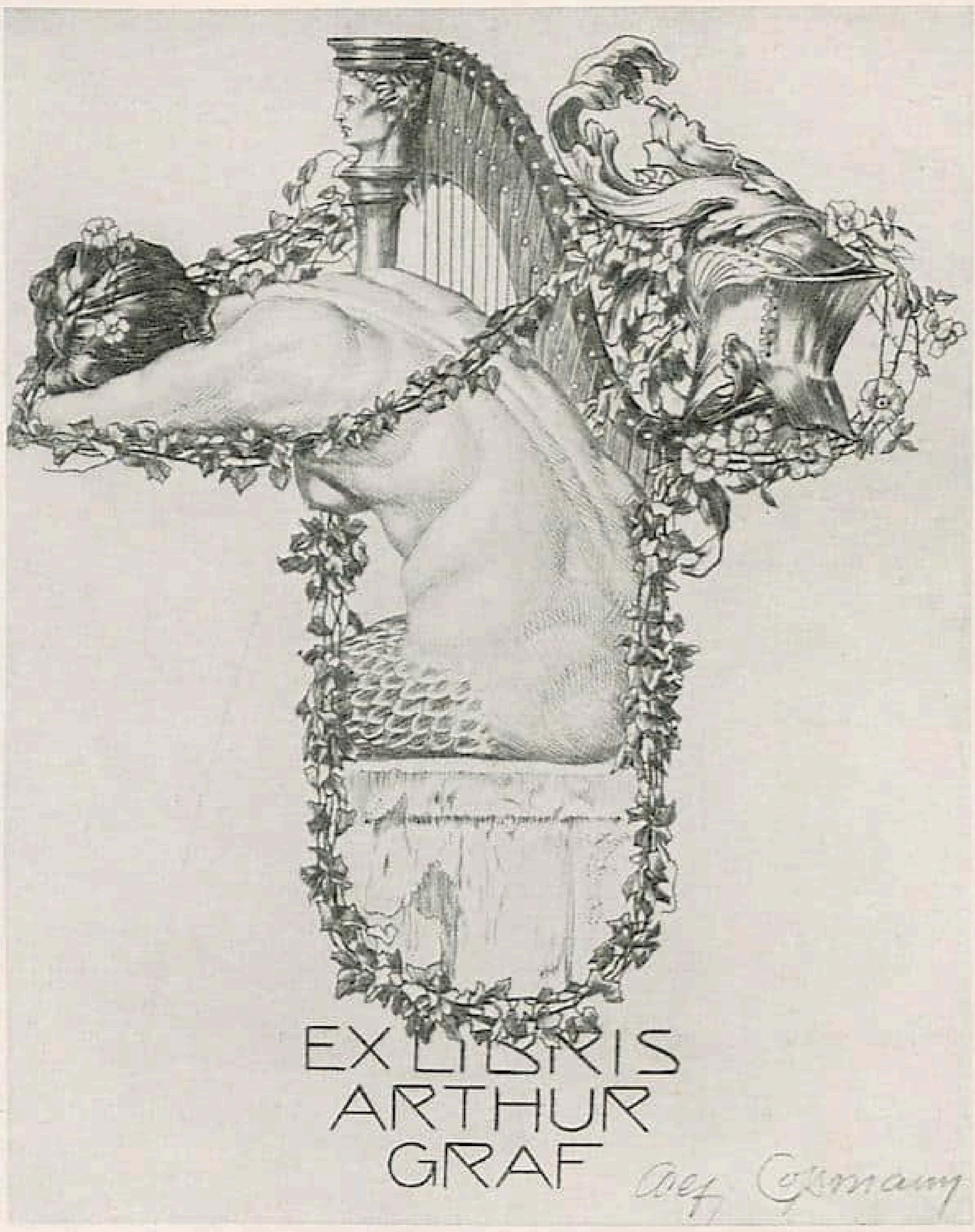
panischen Seidengewand als farbensicherer und mit ungewöhnlicher Liebe alles Detail beachtender Maler erweist. Auch die vortrefflichen, impressionistisch erfaßten Landschaften und Marinen von O'LYNCH OF TOWN, der diesmal einen „Abend an der Isère" und eine „Hafeneinfahrt in Nieuport" ausgestellt hat, von BLAUENSTEINER, der mit den kräftigsten Mitteln den Sonnenbrand des Hochsommers in seiner „Ernte" wiederzugeben sucht, von ULLMANN in Prag, der ein „Dorf im Schnee" mit realistischem Scharfblick und zugleich mit trefflicher Charakterisierung der feuchtigkeitsschwangeren Schneeluft dargestellt hat, von LEITNER, der das Landschaftliche in seinem Bilde „Das verlorene Paradies" mit großer Feinheit behandelt, sowie von dem Berliner RICHARD ALBITZ, dem es gelungen ist, eine „Laubenkolonie im Schnee" mit Schönheit und Poesie zu erfüllen, ohne auf Wahrheit zu verzichten, verdienen besonders hervorgehoben zu werden.

Mehr zu den Graphikern — was immer für eines Darstellungsmittels er sich auch bedienen mag — als zu den Malern ist LASKE zu zählen, der in seinen Bildern mit Vorliebe in oft sehr naiver aber stets ungemein lebendiger Weise das Menschengewimmel auf Plätzen und in Straßen, auf Brücken, Märkten, im Hafen oder bei anderen Gelegenheiten darzustellen weiß, wobei ihm ein flüchtiger Impressionismus hin und wieder über kleine Mängel der Zeichnung hinweghilft. Im Gegensatze zu diesem Impressionismus findet man im Saale der Graphiker teils mit vollendetem malerischem Empfinden, teils mit seltener Delikatesse gezeichnete Radierungen wie z. B. die Exlibris von ALFRED COSSMANN (Abb. S. 427), die Landschaften mit Architektur von KASIMIR und „Maria am Gestade in Wien" von THEODOR EDLBACHER und manches andere. Aber einer Kunstschau von nahezu 800 Nummern im einzelnen gerecht zu werden, geht über die hier verfolgte Absicht hinaus, die nichts anderes im Auge hat, als die prägnantesten Werke kurz zu charakterisieren und den Lesern einen Begriff von dem Inhalte der beiden vornehmsten Wiener Kunstausstellungen des Jahres zu geben. Alles in allem ersieht man daraus, daß die Hochflut der Sensationen zwar zurückgegangen ist, gediegene, fleißige Kunstübung dagegen in voller Blüte steht.

HANS SCHAEFER BILDNIS DER FRAU DES KÜNSTLERS

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1913

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALFRED COSSMANN — EXLIBRIS (RADIERUNG)

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1913

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

DÜSSELDORF. Eine umfangreiche Nachlaßausstellung des früh verstorbenen OTTO BOYER, welche die Städtische Kunsthalle veranstaltet, gibt überzeugend davon Kunde, wie das starke malerische Empfinden dieses Künstlers ganz in der Richtung der herrschenden Tendenz unserer Tage lag. Mit aller Kraft erfaßte er die sinnliche Erscheinung und suchte ihr die stärksten farbigen Wirkungen zu entreißen. Fast jedes seiner Werke ist der reine Niederschlag eines durchaus persönlichen Erlebnisses. Nie stand ihm die Gunst des breiten Publikums oder der wirtschaftliche Erfolg im Vordergrund des Interesses. Die treibende Kraft seiner Entwicklung war eine beharrliche und gewissenhafte Arbeit, welche die höchsten Anforderungen an sich stellt und immer nach dem Vollkommenen strebt. In einer Zeit, da ein anarchischer Subjektivismus alle Grundlagen des künstlerischen Schaffens zu untergraben drohte, war die strenge Selbstzucht, welche dieser schaffensfreudige, an Einfällen reiche Mensch stets übte, umso schätzenswerter. Immer vollzog sich die Gestaltung des äußeren Motivs mit Hilfe rein künstlerischer Mittel; der Inhalt ging rein auf in der Form. Wenn hinsichtlich der Betonung des koloristischen Elements der Aufenthalt im Süden besonders anregend und klärend auf ihn wirkte, so fand und nahm er doch seine Motive, gleichviel wo er sich bewegte. Zu den rein malerisch gelungensten Arbeiten gehören so die Interieurs aus seinem eigenen Familienleben, die prächtigen Bilder „Mutter und Kind", „Kind mit Ball" und manches andere schöne Stück. Auf dem Gebiete der Landschaft ging er gern interessanten Stimmungsreizen nach, hütete sich aber, in ein Uebermaß nach der Seite des Pittoresken zu verfallen und die Natur zum Theater zu machen. Sevilla und Granada lieferten ihm in ihrem buntbewegten und charaktervollen Volksleben, ihren Stierhetzen und Hahnenkämpfen, eine Anzahl gelegener Motive für figürliche Darstellungen, die er in glücklicher Momentanität festzuhalten wußte. Ein mehrjähriger Aufenthalt auf Capri legte den Grund zu einer neuen Entwicklungsphase seines farbigen Sehens. Er glaubte, die Intensität der kräftigen Lokaltöne noch steigern zu können, wenn er die einzelnen Flächen mit ihren Komplementärfarben zart umränderte. Tatsächlich bekam sein Kolorismus hierdurch eine Leuchtkraft und trotz der geschlossenen Pinselführung eine

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FERDINAND BRUNNER SCHEIDENDER TAG

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1913

verblüffende Lockerheit, die er mit seiner früheren impressionistischen Malweise nicht erreicht hatte. Ob er uns an die Marina mit ihrem Gewimmel von bunten Booten führt, uns die Fruchtgelände von Anacapri mit den silbrig konturierten Oliven zeigt, oder ob sich, von der Terrasse seines Hauses gesehen, „das Meer mit den erwärmten Buchten" in veilchenblauem Sammet weithin breitet, überall begegnen wir einer großgesinnten Temperamentskraft, die ihn treibt, im Zufälligen das Ewige, im Wechselnden das Bleibende darzustellen, in jedem Naturausschnitt gewissermaßen die Monumentalität des Kosmischen aufzuzeigen. Ähnliche koloristische Prinzipien verfolgt er in den figürlichen Motiven, so in dem „Obstverkäufer", den „Ringern", vor allem in dem prächtigen (in dieser Zeitschrift, Juliheft 1912, reproduzierten) Bilde „Mittagszauber" mit den drei jungen Mädchen vor tiefblauer Luft zwischen leuchtenden Büschen weißer Margueriten. G. Howe

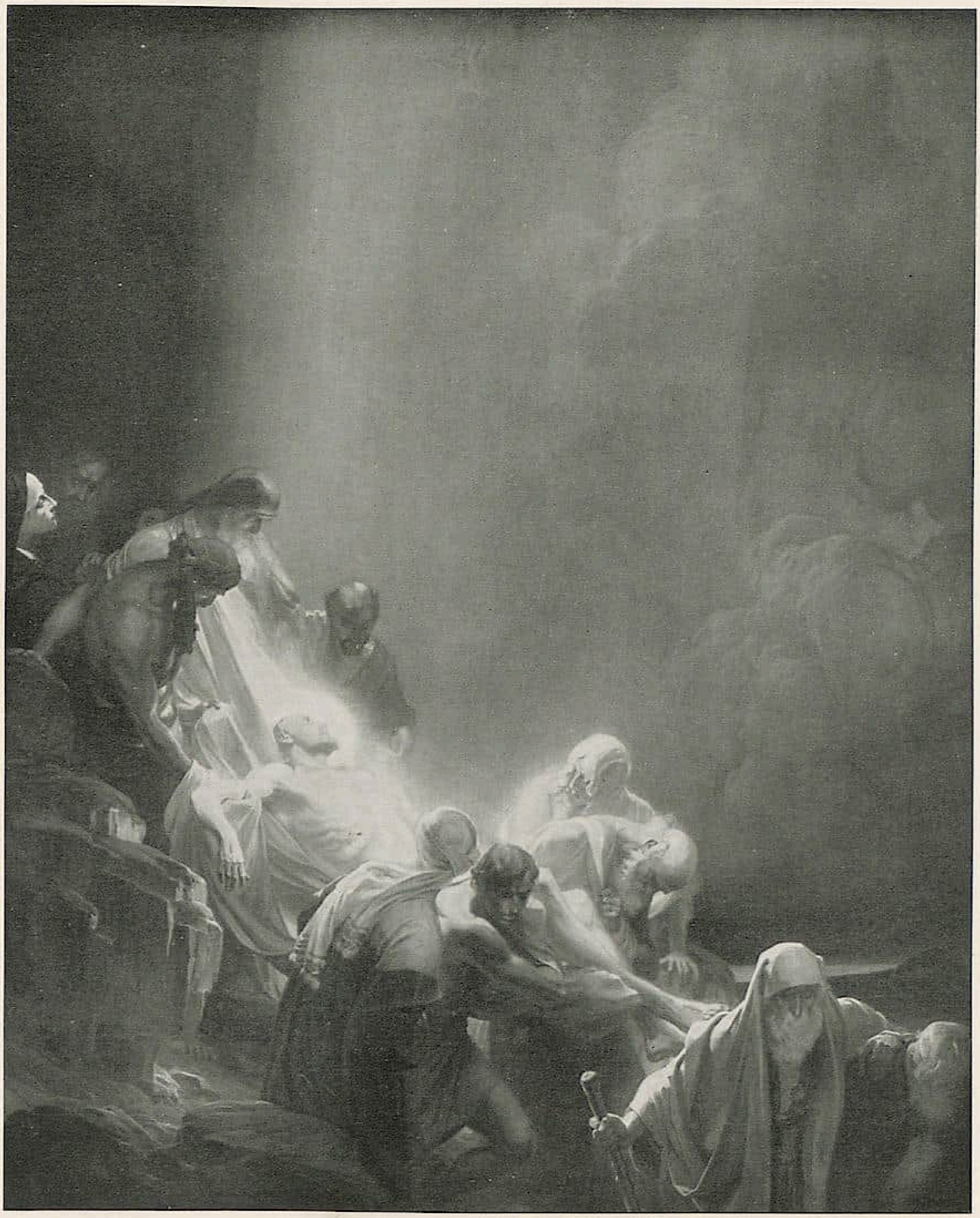
KREFELD. Im hiesigen Kaiser-Wilhelm-Museum wurde das von Professor L. Tuaillon im Auftrage des Kultusministeriums ausgeführte große Bronzerelief „Stiertreiben" aufgestellt.

MÜNCHEN. Der *Neue Kunstsalon* eröffnet seine neuen Räume mit einer Kollektion von Arbeiten G. Münters. Diese gehören zu den ganz modernen. Die Bildfläche wird in große Farbflächen aufgeteilt, indem man dabei vermeidet, auf die Form einzugehen. Was man vor allen Dingen vermißt, ist die Tonigkeit, die Bilder zeigen kein farbig zusammenhängendes Ganzes. — *Hans Goltz* bringt die beiden Schweizer Cuno Amiet und Giovanni Giacometti. Amiet ist wohl heute als einer der bedeutendsten Schweizer Maler anzusehen. Seine neueren Arbeiten zeigen eine größere Vereinfachung. Er bemüht sich, das Bild farbig noch mehr zu einer Einheit zu gestalten. Auch bei Giacometti hat sich eine Abwendung vom Impressionismus vollzogen, er sucht seine Aufgabe jetzt in der Komposition, die nur in der Verteilung der Massen wirkt. — In *Thannhausers Moderner Galerie* ist eine Reihe von Bildern von Kees van Dongen ausgestellt. Dongen war vor einigen Jahren die Sensation in Paris und wurde neben Matisse genannt. Heute sehen wir in seinen Arbeiten nur einen schwachen Versuch, mondaine Sujets mit den Mitteln der Primitiven darzustellen. Daß seine Anfänge im Geiste der großen Franzosen standen, zeigt die gute Skizze eines jungen Mädchens. F.

MÜNCHEN. Die bayerischen Staatsgalerien erwarben von der *Modernen Kunsthandlung (F. J. Brakl)* die große Thunerseelandschaft Hodlers aus den neunziger Jahren.

PRAG. Die *Jubiläumsausstellung* der ältesten tschechischen Künstlervereinigung *„Umelecká Beseda"* will eine Rückschau auf die ältere tschechische Kunst sein; sie ist aber nur ein Torso. Die stärksten Talente wie Aleš, Schwaiger, Knüpfer fehlen fast gänzlich. Mögen die Gründe, welche immer sein, die Tatsache steht fest. Unter den älteren Bildern ist nur weniges, was jetzt noch interessiert, so Meister Josef Manes, der auch heute noch modern wirkt. Brillant in Komposition und Farbe sind etliche Bilder von Karl Purkyne. Der wenig bekannte Sobeslav Pinkas zeigt sich als bedeutender Maler. Die historische Schule, darunter Brozik, Čermák, ist heute veraltet und wirkungslos. Die Ausstellung wird überdies durch die Art der

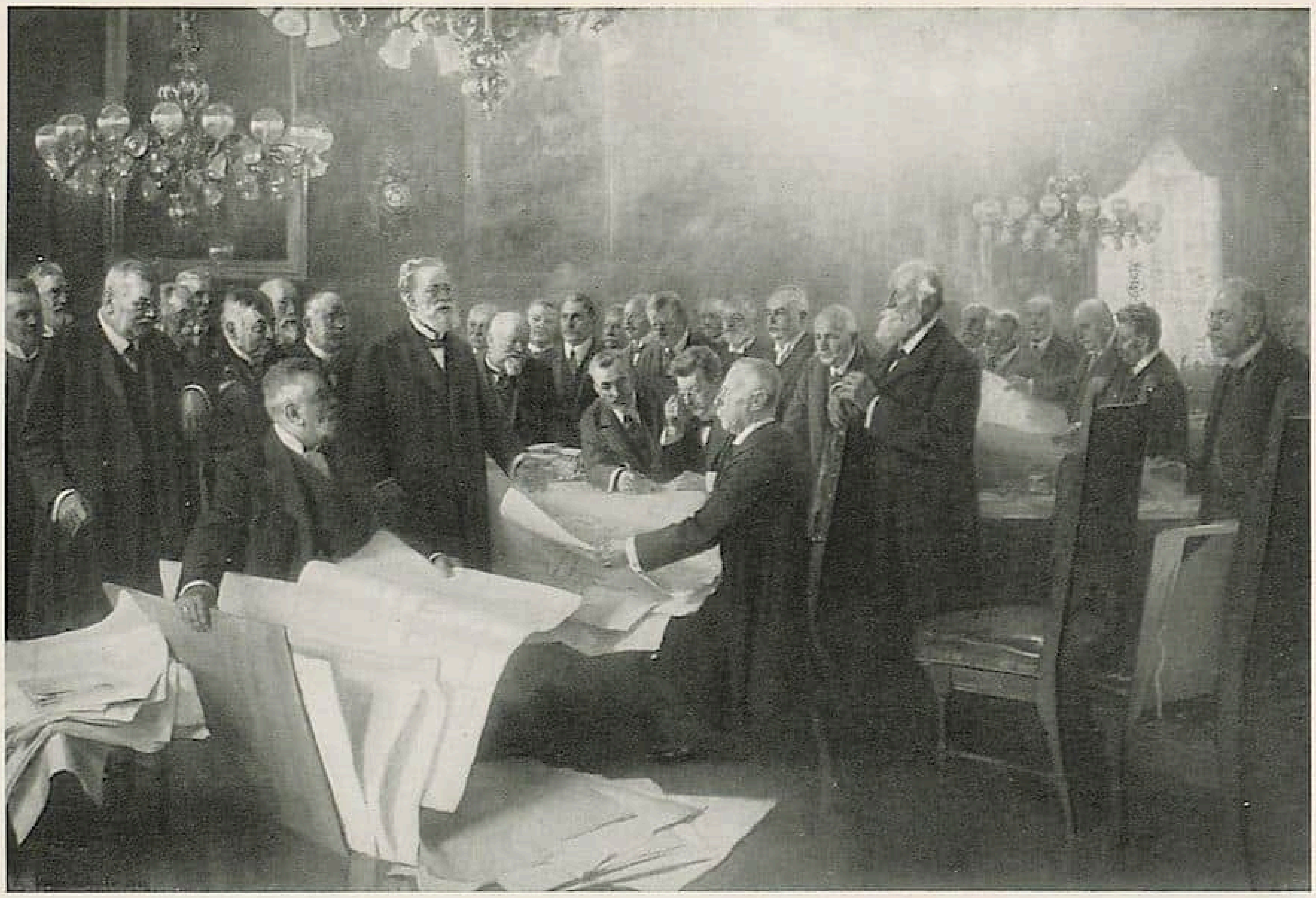
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



*Wiener Künstlerhaus-
Ausstellung 1913*

A. H. SCHRAM
GRABLEGUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS LARWIN — WIENER STADTRATSSITZUNG

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1913

Zusammenstellung und des Hängens bedeutend in der Wirkung geschwächt.

Frühjahrausstellung des Kunstvereins für Böhmen. Ein respektabler Durchschnitt. Wenig überragende Werke, aber meist gutes Material. Die heimischen Künstler sind diesmal, abgesehen von den Kollektionen, minder stark vertreten. Aufsehen erregen die Oelbilder MAX POLLAKS in holländischem Milieu und J. ANTENGRUBERS großes Gemälde „Nach dem Bade". Die Kollektionen des Bildhauers V. AMORT, der Maler RUDOLF BÊM und ANTON SCHÜCK stehen nicht ganz auf der Höhe, weil bei allen die Konvention vorherrscht. Unter den heimischen Malern sind FR. JÄGER, OSWALD KROBSHOFER, ST. LOLEK, EMIL ORLIK, von den Bildhauern EMIL MEIER und ALOIS RIEBER gut vertreten. Eine Holländer-Gruppe bringt treffliche Werke im Stile Israëls. Die königlich schottische Vereinigung von Aquarellisten ist durch eine große Kollektion, darunter einzelne vortreffliche Werke, vertreten. Sonst interessierten noch EMIL PREETORIUS, ERNST LIEBERMANN, FRANZ WACIK, ERNST PICKHARDT, HERMANN GROM-ROTTMAYER und der Pole W. JAROCKI. Eine Auslese von Werken der Wiener Staatsgalerie zeigt hervorragende Qualitäten.

x.

NEUE KUNSTLITERATUR

A. Kubin. Sansara. Ein Zyklus ohne Ende. In einer Auswahl von 40 Blättern. Preis 40 M.

H. Eßwein. Alfred Kubin. — Der Künstler und sein Werk. Preis 32 M. München und Leipzig. Georg Müller.

Zwei Werke in Verbindung mit Alfred Kubin, einem der interessantesten Künstler unserer Zeit. Das Mappenwerk Sansara orientiert über den gegenwärtigen Stand Kubins graphischer Arbeit; zugleich aber läßt sich darin auch wieder einmal der Schriftsteller Kubin vernehmen, nämlich in einer Lebensbeschreibung, der er Zeichnungen voranstellt, und die nach meiner Meinung zum Besten in der gesammten Bekenntnisliteratur gehört. Es ist erstaunlich, wie faszinierend er in der knappen Form, die er einhält, die Geschichte einer Seele zu enthüllen weiß. Wieder verkörpert Kubin in diesem Werke aufs unmittelbarste Gefühle des Grauens und des Entsetzens, den panischen Schreck gestaltet er und Erlebnisse, die die Nachtseiten des Lebens berühren. Doch ist er dabei gegen früher wieder etwas mehr ins Literarische geraten, und seine Sansarablätter gemahnen an Graphikas gewisser Niederländer, wo auch eine Fülle phantastischer Gesichte in erzählender Form neben einander aufgereiht wird, statt in der Form geschlossen zu erscheinen.

Durch sein umfassendes Kubin-Werk sucht Hermann Esswein dem ihm in manchem verwandten Kubin ein breiteres Publikum zu gewinnen, gegenüber der kleinen Aesthetengemeinde, die ihm bisher Beachtung schenkte. Und so nimmt er als erstes eine Zergliederung des „Menschen" Kubin vor und spricht von dessen Weltanschauung, da er um die geheimen Fäden Bescheid weiß, die das Menschentum eines Autors, mit der künstlerischen Wirkung seiner Gestaltungen bestimmender, als gewisse l'art pour l'art-Menschen es wahr haben wollen, verknüpfen. Eßwein beschäftigt sich weiterhin auch mit Kubins Form und weist den oft er-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

hobenen Vorwurf zurück, daß sie dilettantisch sei. Das Bestimmende bei der Entscheidung ist hier, ob zeichnerische Mängel blosem Nichtkönnen oder der Absicht entspringen einen Ausdruck zu schaffen, der dem Phantastischen des Inhalts zusagend ist, und man wird zugeben müssen, daß für die ganze visionäre Art Kubins seine Form nicht treffender gedacht werden kann. Seelen von der Art des Künstlers ist eben die Kunst nur Mittel zum Zweck der Selbsterkenntnis, der Selbstbefreiung und Selbstvollendung und ihre Formerlebnisse sind nur der geringste, keineswegs jedoch ein unwichtiger Teil ihrer Erlebniswelt überhaupt. Eßweins Buch ist eine kongeniale Interpretation des Kubinschen oeuvres und voll von wertvollen Ausblicken auf das Werden und Wachsen der Kunst unserer Tage, sowie von glänzenden dichterischen Auslegungen der Hauptwerke des von ihm behandelten Künstlers.

M. K. ROHE

DAS MÜNCHNER WAGNER-DENKMAL

Vor dem Prinzregententheater erhebt sich seit dem 21. Mai ein Richard Wagner-Denkmal, dessen Schöpfer Professor HEINRICH WADERE-München ist. Das Denkmal (Abb. S. 432) stellt ohne alles allegorische Beiwerk den Meister auf einer Steinbank zu bequemer Rast hingestreckt dar, den Körper hüllt ein weiter, in Falten niederwallender Radmantel ein, der Kopf, außerordentlich markant herausgearbeitet, ist unbedeckt. Obwohl die Absicht, die Gestalt zu stilisieren, unverkennbar ist, blieb doch überall eine schöne Persönlichkeitswärme und Erdnähe gewahrt. Und das trotz der monumentalen Form, in der das Denkmal in die Erscheinung tritt. Als Material kam Untersberger Marmor, zum Teil gestockt bearbeitet, zum Teil matt poliert, zur Verwendung, und, wie in der Ausdeutung der in Richard Wagner inkarnierten Kulturidee das Denkmal das Höchste gibt, so ist auch die technische Bearbeitung, namentlich die Materialbehandlung, von der denkbar höchsten Vollkommenheit.

G. J. W.

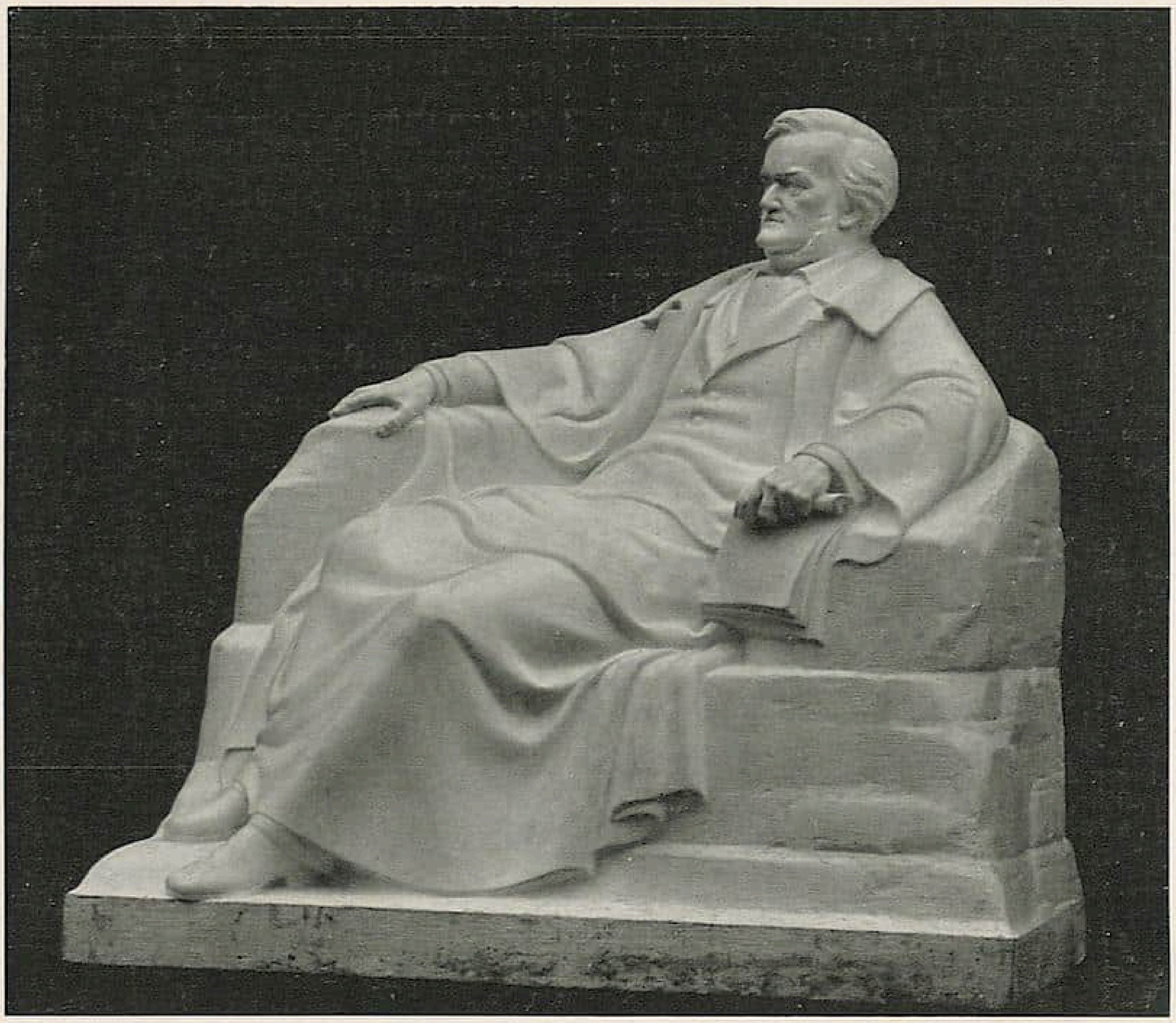
PERSONALNACHRICHTEN

DÜSSELDORF. Nach langen und mühesamen Verhandlungen ist es gelungen, für das neu zu schaffende Düsseldorfer Zentralmuseum einen Leiter zu finden, der durch seine Persönlichkeit und seine bisherigen Leistungen die besten Hoffnungen für die Gestaltung der künstlerischen Verhältnisse unserer Stadt zu bieten scheint. Professor Dr. KARL KÖTSCHAU, bisher Direktor am Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, hat die auf ihn gefallene Wahl endgültig angenommen und wird sein Amt als General-Direktor der Düsseldorfer Sammlungen bereits am 1. Juli ds. Js. antreten. Geboren im Jahre 1868 zu Ohrdruf in Thüringen, wurde er 1897 Vorsteher der Herzoglichen Kunst- und Altertumssammlung in Koburg, 1902 Direktor des Historischen Museums in Dresden, 1907 Direktor des Großherzoglichen Museums zu Weimar. Seit 1909 weilte er in seiner

OSKAR LASKE SCHWABENHOCHZEIT

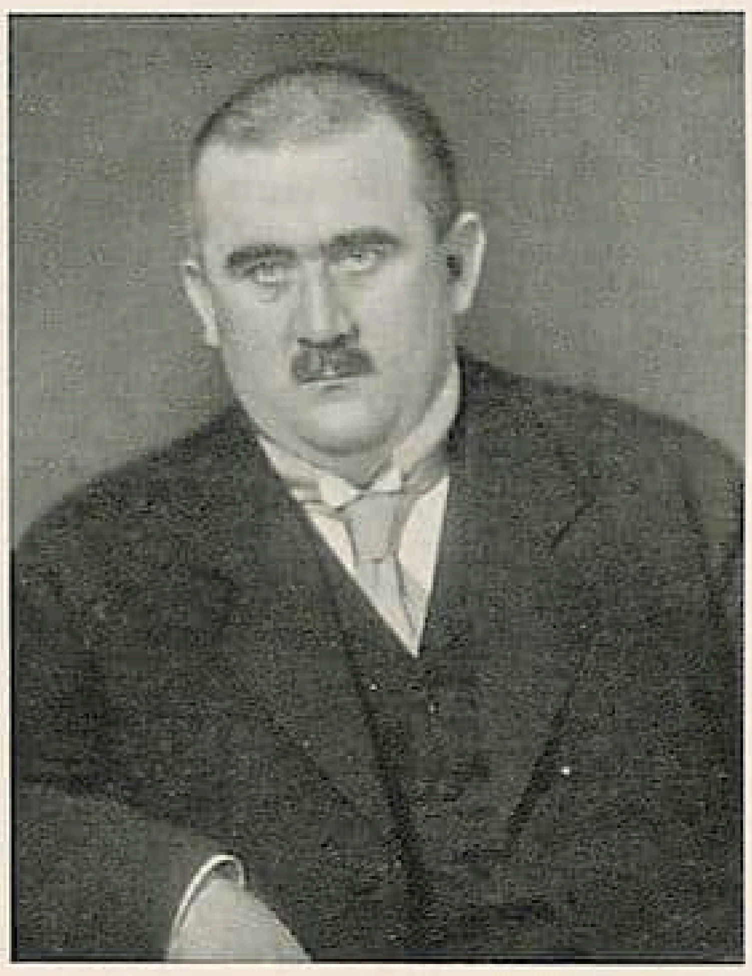
Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1913

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HEINRICH WADERE — DAS RICHARD WAGNER-DENKMAL IN MÜNCHEN

Berliner Stellung. Mit ausgebreitetem Wissen vereint er ein außerordentliches Organisationstalent. Besondere Verdienste hat er sich in Weimar um die würdige Neuordnung des Goethehauses und des reizenden Rokokoschlößchens Tiefurt erworben. In Düsseldorf wird er als neuer Mann vor eine große und wichtige Aufgabe gestellt. Es gilt vor allem, der alten rheinischen Kunststadt, die bisher mit ihren Sammlungen arg im Rückstande geblieben ist, eine moderne Galerie zu schaffen, die anziehend auf die Außenwelt, anregend und befruchtend auf die heimischen Künstler zu wirken geeignet ist. Mittel dafür stehen bereits jetzt in Höhe von mehr als einer Million zur Verfügung. Durch eine großzügige Neuorganisation des Galerievereins, die der Oberbürgermeister Dr. Oehler plant, werden auch weiterhin beträchtliche Summen für den bedeutsamen Zweck flüssig gemacht werden. Nach allem, was bisher über den neuen Direktor bekannt geworden ist, steht er der im guten Sinne modernen Kunst sympathisch gegenüber. Alles wird darauf ankommen, daß er sich von dem retardierenden Einfluß der bisher hier allmächtigen fossilen Kunsträte frei zu halten weiß. G. H.

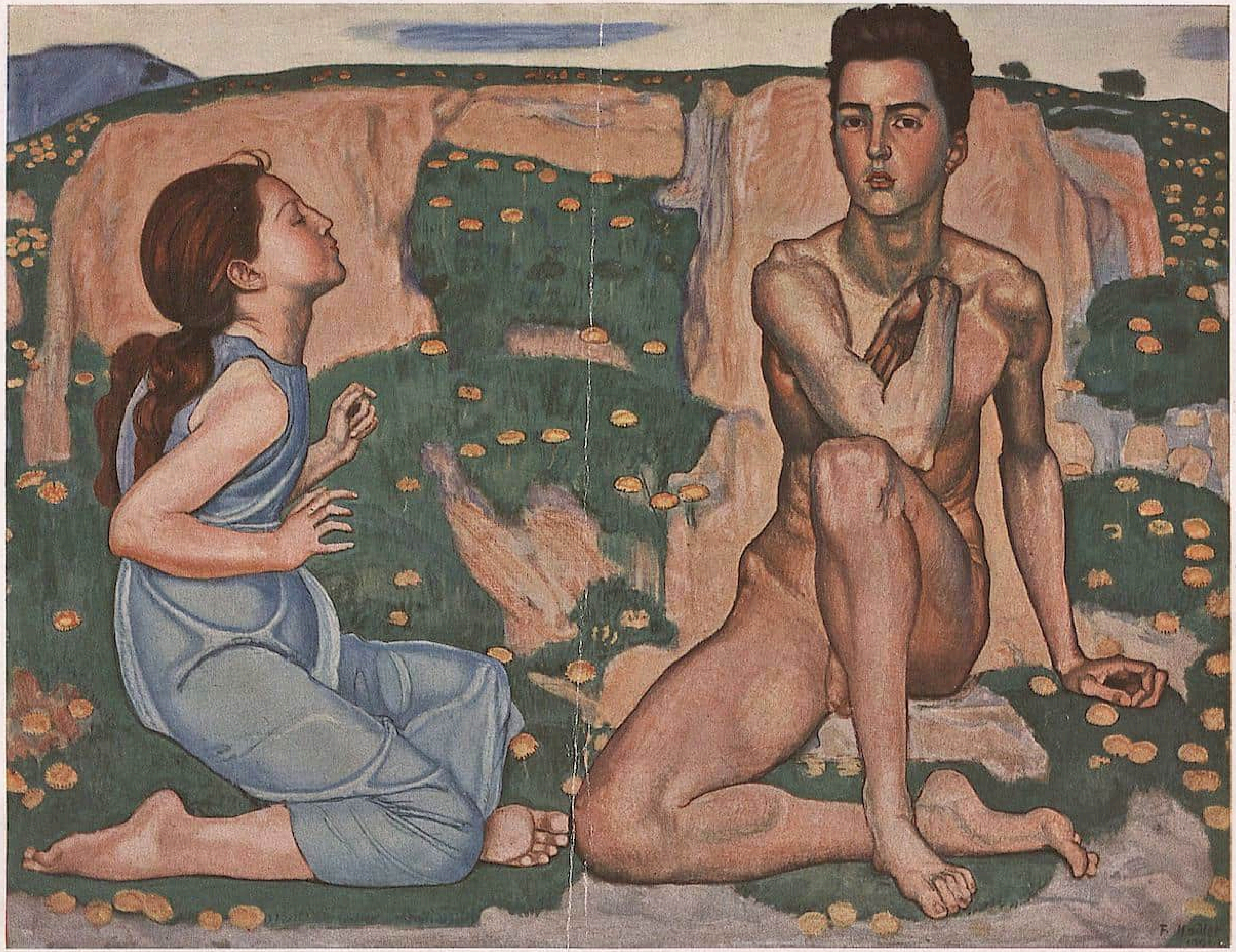


PROFESSOR DR. KARL KÖTSCHAU
Generaldirektor d. Düsseldorfer Sammlungen

WEIMAR. Zur Leitung der Bildhauerklasse ist der Bildhauer RICHARD ENGELMANN als Professor der Kunstschule berufen worden. Wir haben dem Künstler kürzlich einen größeren illustrierten Aufsatz gewidmet (s. Januarheft 1913).

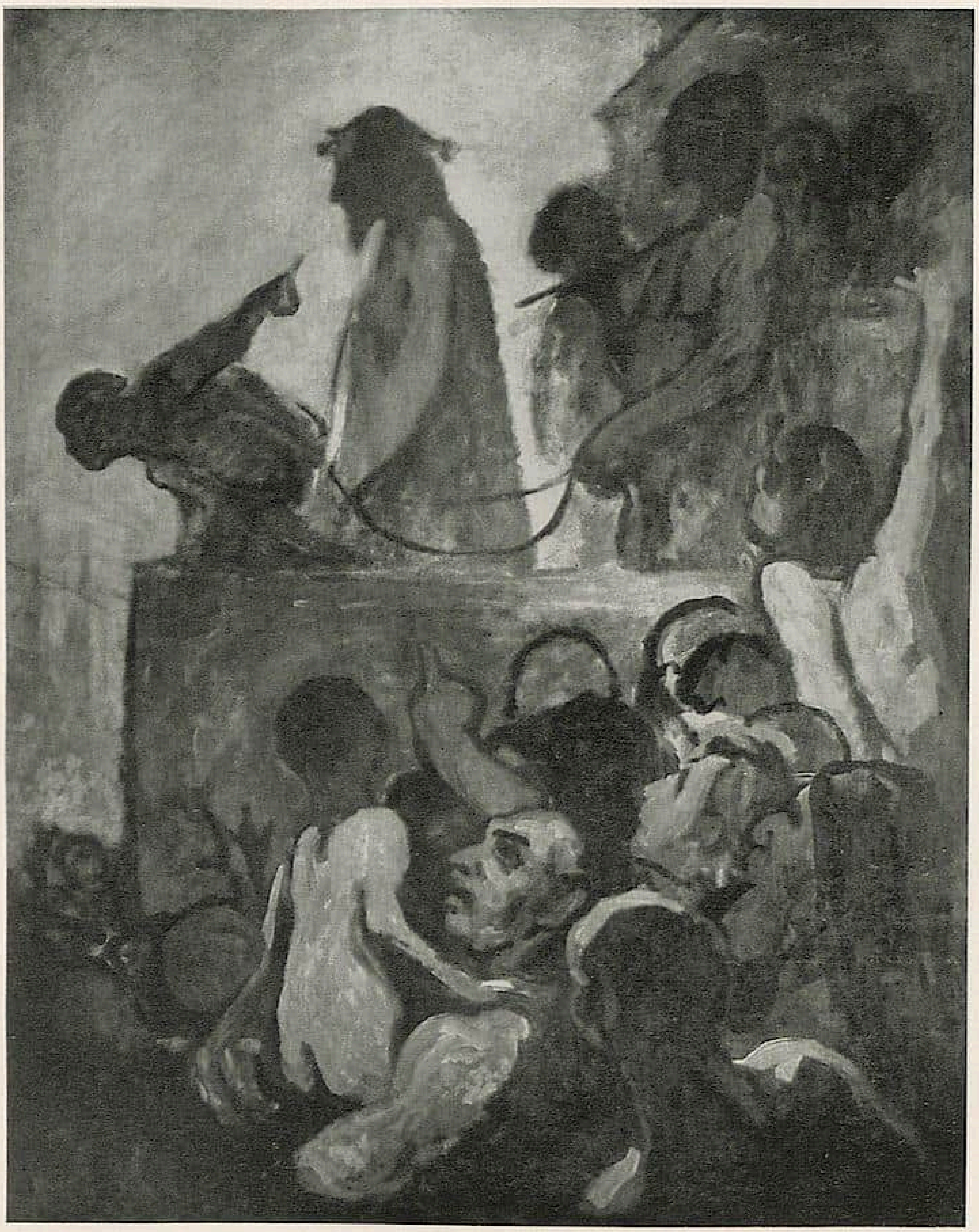
GESTORBEN: In Dresden im 87. Lebensjahr der Maler Professor ADOLF WILHELM WALTHER, der Schöpfer des in Sgraffito ausgeführten, jetzt in Porzellan wieder hergestellten, 100 Meter langen und 10 Meter hohen Frieses „Reiterzug sächsischer Fürsten“ an der Augustusstraßenfront des Dresdener Schloßkomplexes. — In Danzig im Alter von 60 Jahren der Maler BERNHARD STURMHÖVEL, der sich außer durch Historienmalereien durch zahlreiche Schöpfungen, in welchen er Danzig und Umgebung schilderte, bekannt gemacht hat.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FERDINAND HODLER
FRÜHLING

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HONORÉ DAUMIER — ECCE HOMO

Folkwang-Museum, Hagen

DAS FOLKWANG-MUSEUM ZU HAGEN i. W.

Von KURT FREYER

Als man kürzlich bei dem Tode Pierpont Morgans seiner Tätigkeit als Kunstsammler gedachte, war es im wesentlichen das Quantitative, was man als Ergebnis dieser kolossalen Willensäußerung bewunderte, die alle Zahlenbegriffe übersteigenden Werte, die er in Form von Kunstschätzen seinem Lande erobert hat. Ich glaube, wenn man später einmal das Lebenswerk von KARL ERNST OSTHAUS, dem Begründer, Besitzer und Leiter des Folkwang-Museums, betrachten wird, so wird die Ursache der Bewunderung eine andere, tiefere sein. Allerdings auch seine Sammlung würde, in Zahlen ausgedrückt, schon heute, nach elfjährigem Bestehen, eine recht ansehnliche Summe bedeuten. Aber das Staunen hierüber tritt hier vollständig zurück, und was wir bewundern, ist nicht der zusammenraffende Wille, sondern die in dem Gesamtbilde dieser Sammlung zum Ausdruck gebrachte Persönlichkeit.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ARNOLD BÖCKLIN — KINDERREIGEN

Folkwang-Museum, Hagen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Folkwang-Museum
Hagen

ANSELM FEUERBACH
ORPHEUS UND EURYDIKE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDOUARD MANET — DIE GRANATE

Folkwang-Museum, Hagen

Es ist leicht, wenn man die nötigen Millionen zur Verfügung hat, Rembrandts und Raffaels, die kostbarsten italienischen Majoliken und byzantinischen Emaillen durch Agenten aufkaufen zu lassen. Eine Kulturtat ist das noch nicht. Aber diese van Gogh und Gauguin, diese Minne und Maillol ließen sich nur erwerben, und zwar rechtzeitig erwerben, wenn man innerlich mit dem künstlerischen Geiste seiner Zeit zusammenhängt. So tendenzlos dieses Museum ist, es belehrt uns dennoch mehr als irgend ein anderes über die Aufgaben des modernen Museums. Und seine Lehren sind: erstens rechtzeitig kaufen und nicht erst, wenn auf den Werken der Mehrwert der „allgemeinen Anerkennung" lastet, und zweitens: nur nach Qualität kaufen, nicht nach historischer Bedeutung, Inhalt, Nationalität oder sonstwelchen äußeren Rücksichten.

Daß es sich hier nicht um eine beliebige Liebhabersammlung handelt, sondern um die Aeußerung eines energischen Strebens nach künstlerischer Kultur, zeigt uns schon die Inneneinrichtung des Museums. Sie bedeutet einen der ersten Versuche in Deutschland, alle Stilnachahmerei aufzugeben und eine so moderne Sache, wie es der Inhalt dieses Museums ist, in einen modernen Rahmen zu fassen. Es ist das erste Werk Henry van de Veldes in Deutschland (1902), das Programm seiner Kunst, und wenn es auch als solches noch das Unruhige, Uebertreibende jenes Suchens nach einer eigenen Sprache an sich trägt, so ist doch das hier geäußerte Formgefühl, der Sinn für konstruktive Logik und ausdrucksvolle Linie so groß, daß dieses Werk noch heute ein Vorwurf bleibt, daß einer unserer größten Architekten — wie wenige haben im April dieses Jahres seines fünfzigsten Geburtstages gedacht! — außer in Hagen fast ohne größere Aufträge geblieben ist.

Zu den Ueberraschungen, die das Hagener Museum dem Kunstfreund bietet, gehört auch eine alle Zeiten und alle Länder umfassende Sammlung von Kunstgewerbe und Kleinkunst. Wer möchte vermuten, hier eine feine Kollektion antiker Vasen und Bronzen zu treffen, mittelalterliche Kruzifixe, deutsches Steinzeug, schöne Renaissance- und Barock-Möbel usw. Besonders hervorzuheben aber ist die große Kollek-

B M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Folkwang-Museum
Hagen

AUGUSTE RENOIR
LISE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

tion spanischer Fliesen (wohl die vollständigste, die es gibt), die fein ausgewählte Sammlung von west- und ostasiatischer Keramik und vor allem die einzigartige Sammlung indischer Plastik. Auch hier ist überall auf höchste Qualität gesehen und so diese Sammlung alter Kunst unserem heutigen Kunstschaffen zum Vorbild gesetzt.

Bemerkenswert ist auch das Aufstellungsprinzip: nahe bei dem Jünglingsbrunnen von Minne, der den Eingangsraum beherrscht, steht die Vitrine der antiken Kleinkunst, der Trübner hängt über einem vornehmen Empire-Sekretär, die Bilder von Gauguin hängen zwischen den indischen Buddhastatuen — und doch ist alles in Harmonie miteinander, denn das Große in aller Kunst ist sich immer verwandt. Es braucht kaum noch betont zu werden, daß überall in der Anordnung im einzelnen wie im gesamten höchste Sorgfalt und feinster Geschmack angewandt ist.

Trotz der zahlreichen und bedeutenden alten Kunstschätze bleibt das Wesentliche in diesem Museum aber doch die moderne Kunst. Das Wort „modern" bedeutet hier selbstverständlich keine einseitige Richtung, keine Abhängigkeit von Mode und Sensation, sondern es soll nur heißen, daß hier nicht, wie in den meisten „modernen" Galerien, die Weltgeschichte mit dem Jahre 1890 oder allenfalls 1900 zu Ende ist. Daher liegt der Schwerpunkt in der nachimpressionistischen Epoche, aber auch die vorhergehenden Entwicklungsstufen kommen mit Hauptwerken zu Wort. Noch in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts weisen einige kleinere Werke von COROT, MILLET und COURBET, gleichsam noch die Vertreter eines unmodernen, stilleren Daseins. Die eigentlich moderne Zeit beginnt dann mit zwei Werken von gewaltiger innerer Erregung, einem französischen und einem deutschen: DAUMIERS „Ecce Homo" (Abb. S. 433) und FEUERBACHS „Orpheus und Eurydike" (Abb. S. 435). Daumier zeigt sich auch hier als der große Menschenschilderer, aber auf einem anderen Gebiete als er uns sonst bekannt ist, und weist mit der monumentalen Stilisierung des Formalen wie des Geistigen schon auf die großen Expressionisten van Gogh und Nolde hin. Feuerbach giebt hier wohl an Innerlichkeit und Wahrheit des Gefühls das Tiefste von allen seinen Werken. Was beide Werke als Kinder ihrer Zeit gemeinsam haben, ist das Prinzip linearer Komposition, das die Farbe bedeutungslos werden läßt. Die Eroberung der Farbe beginnt erst um die siebziger Jahre. Als bezeichnendes deutsches Werk dieser Zeit zeigt das Museum einen frühen TRÜBNER (Dame in Grau, um 1870), der hier mit seiner vornehmen Malweise und abgeklärten Farbenstimmung die Stelle Leibls zu vertreten vermag (Abb. S. 439). Das Gegenstück zu diesem Realismus der Farbe bildet die Romantik der Farbe in BÖCKLINS „Pan im Kinderreigen" (Abb. S. 434), das sich vor vielen anderen Werken des Meisters durch besondere Zartheit der Malweise auszeichnet. Nun erhalten eine Zeitlang die Franzosen die Führung. Da ist zunächst MANETS „Granate" (1877), ein Werk, das trotz seines kleinen Formates außergewöhnlich reich an Form und Ausdruck ist (Abb. 436). Dann ein Hauptwerk des französischen Impressionismus, die „Lise" von RENOIR (1867), heute schon ganz altmeisterlich erscheinend in ihrer heiteren Ruhe und dem köstlichen Farbenklang von hellgrün und rosa (Abb. S. 437). Neuerdings sind noch einige kleinere Werke aus des Meisters letzten Jahren hinzugekommen. — Daß man sehr im Unrecht ist, wenn man den sogenannten Neoimpressionismus immer noch als Experiment abtut, zeigt die reiche Kollektion von Werken dieser Richtung. Wir sehen hier, wie die SEURAT, SIGNAC, CROSS und RYSSELBERGHE doch innerhalb der gleichen Kunstanschauung große individuelle Unterschiede zeigen und uns eine Auffassung von der Natur geben, die allen anderen Richtungen verschlossen ist und die wir doch nicht missen möchten. — Wenn einmal dem Geschichtsschreiber der modernen Kunst die Kenntnis des Folkwang-Museums von größtem Nutzen sein wird, geradezu unentbehrlich ist es für zwei Künstler: van Gogh und Gauguin. Von VAN GOGH sind zunächst zwei Werke der Frühzeit bemerkenswert, „Der erste Schritt" und „Heimkehr vom Felde". Sie sind noch nach Vorbildern Millets gemalt, zeigen aber doch schon die monumentale Gestaltungsweise seiner späteren Werke. In seiner „Ernte" hat er wahrhaft die Sonne gemalt und einen Hymnus auf die Arbeit gesungen, und sein „Irrenhausgarten in Arles" zeigt uns, wie er mit seiner dämonischen Pinselführung Bäume und Steine zu lebendigen Wesen macht. Schließlich erleben wir in seinem „Bildnis eines Jünglings" (Abb. S. 440) die höchste Monumentalisierung nicht nur der Form und der Farbe, sondern auch des Geistigen, und können bei dieser Stärke des Eindrucks kaum noch begreifen, wie der Schöpfer eines solchen Werkes unbekannt hat zugrunde gehen können, und daß man noch vor wenigen Jahren dieses Werk um den hundertsten Teil dessen erwerben konnte, was es heute kosten würde. — Wenn man heute gewohnt ist, die Namen van Gogh und Gauguin immer zu-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Folkwang-Museum
Hagen

WILHELM TRÜBNER
DAME IN GRAU

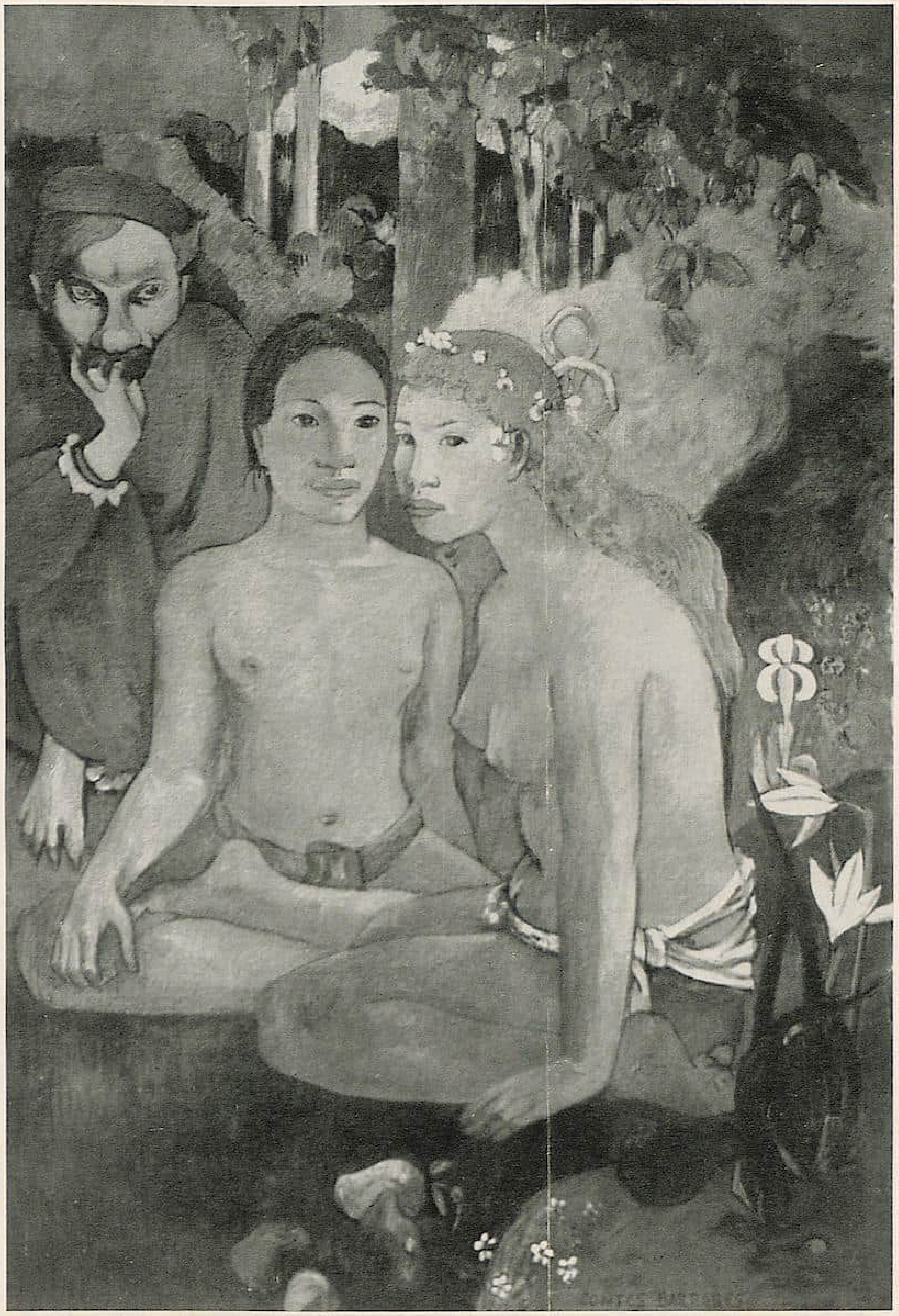
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VINCENT VAN GOGH — BILDNIS EINES JÜNGLINGS

Folkwang-Museum, Hagen

sammen zu nennen, so übersieht man leicht die großen Unterschiede dieser beiden Persönlichkeiten. In van Gogh ist alles Leidenschaft, Bewegung, Erregtheit, man könnte fast sagen, er ist der modernere von beiden. GAUGUIN dagegen ist Romantiker, der Meister der Sehnsucht und des stillen Träumens. Schon sein frühes Werk, die „Tangsammler" (1889), hat wenig von der Meeresstimmung der Bretagne, sondern läßt die Sehnsucht nach südlicheren Zonen, nach einfacheren Menschen empfinden. So gibt er sein Eigenstes erst, als er auf den tropischen Inseln schafft, in der „Bank" oder den „Reitern am Strande": in Farbe und Geste höchste Einfachheit und dennoch stärkster Ausdruck. Bis ins Mythologische oder gar Mystische steigert sich diese Stimmung in seinem vielleicht schönsten Werk, den „Contes Barbares" (1902, Abb. S. 441). Mit CÉZANNE beginnt dann die neueste Richtung, die immer mehr danach strebt, durch Umformung der Wirklichkeit, der Gestalt und Farbe, höchste Steigerung des Ausdrucks zu erreichen. Zugleich zeigen uns seine beiden Landschaften im Folkwang-Museum, wie schon er die strenge Organisierung der Bildfläche und des räumlichen Aufbaues erstrebt, die dann das Hauptziel der Modernsten wird. Diese Künstler, MATISSE und LE FAUCONNIER, werden wohl hier, in Verbindung mit den älteren Meistern, am leichtesten Verständnis finden.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Folkwang-Museum,
Hagen

PAUL GAUGUIN
CONTES BARBARES

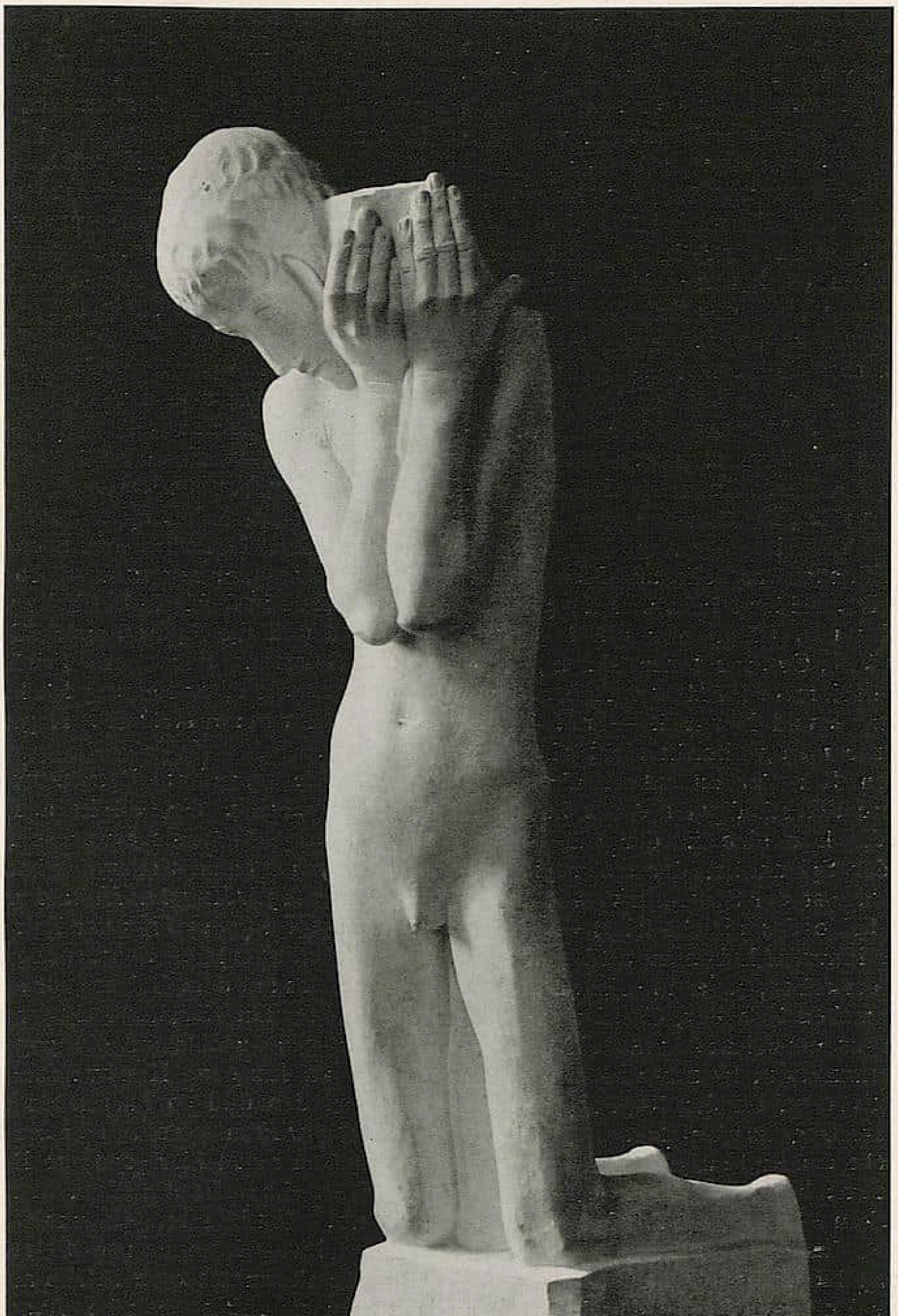
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Unter den modernen Deutschen fehlen hier die Impressionisten, die man ja in anderen Sammlungen zur Genüge kennen lernen kann, und die Reihe beginnt hier gleich mit Meistern des monumentalen Stils. Von HODLER ist hier neben dem „Frühling“ (Abb. geg. S. 433) auch das große Werk „Der Auserwählte“ zu erwähnen, das sich nicht im Museum, sondern in der Villa Osthaus befindet und dort, in Verbindung mit der van de Veldeschen Architektur, am besten Hodlers Bedeutung für die Erneuerung unserer Monumentalkunst zur Anschauung bringt. Auf diesem Gebiet nicht weniger bedeutend und zu Unrecht noch weniger bekannt ist JAN THORN-PRIKKER. Sein aus früheren Jahren stammender Karton der „Zwei Apostel“ (Abb. S. 442) zeigt bereits den großen Stil, für den er neuerdings in herrlichen Glasgemälden das geeignete Wirkungsfeld gefunden hat. Auch bei den jüngeren deutschen Künstlern (jung hauptsächlich der Richtung nach) scheint es so zu bleiben, daß das Folkwang-Museum allen anderen um einige Jahre oder Jahrzehnte voraus ist. (Nur das städtische Museum in Halle hat sich kürzlich durch die Erwerbung von Werken Emil Noldes Ruhm erworben.) Man nennt diese Künstler Expressionisten, was bedeuten soll, daß sie nicht mehr von dem äußeren Natureindruck, sondern von dem geistigen Erlebnis ausgehen und somit ihr Hauptziel die Stärke des geistigen Ausdrucks ist. Der Eroberer auf diesem Gebiet ist wohl CHRISTIAN ROHLFS, der in mühevollem Ringen die Entwicklung vom Impressionismus her durchgemacht hat und trotz seiner 64 Jahre heute noch zu den Jungen gehört (Abb. S. 447), der Meister aber ist EMIL NOLDE — sein Werk erscheint dem Verfasser dieser Zeilen zu bedeutend, als daß er es hier in wenigen Worten charakterisieren könnte. Auch

JAN THORN-PRIKKER — ZWEI APOSTEL

Folkwang-Museum, Hagen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Folkwang-Museum,
Hagen

GEORGE MINNE
RELIQUIENTRÄGER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

er steht bereits in reifen Jahren und hat die Gefolgschaft der jüngeren Expressionisten hinter sich, Bötticher, Marc, Nauen u. a.

Nicht so reich an Zahl, aber nicht minder bedeutend ist die Abteilung der Plastik. Die Entwicklung vom Naturalismus zu vereinfachendem Monumentalstil läßt sich auch hier klar verfolgen. Bei Meunier, von dem das Museum die wichtigsten seiner Bronzewerke enthält, zieht uns heute mehr als die oft kleinliche Durchbildung der Einzelform das kraftvolle Typisieren der Arbeitergestalten an. Und ebenso ist es bei den älteren Werken von Rodin, dem „ehernen Zeitalter" und der „Eva" nicht mehr die erstaunliche Beherrschung des menschlichen Körpers, was wir bewundern, sondern die Leidenschaft des Ausdrucks, die diese Gestalten über das Individuelle hinaus zu Symbolen der Menschheit werden läßt. Da demnächst noch einige Hauptwerke Rodins (die „Kauernde" und die „Beethovenmaske") hinzukommen werden, wird auch für diesen Künstler das Folkwang-Museum die Führung in Deutschland haben. Dies gilt bereits für Maillol (wenn wir die Figur im Garten der Villa Osthaus hinzunehmen, Abb. S. 448), und noch mehr für Minne (Abb. S. 443). Neuklassizismus und Neugotik — mit diesen Worten könnte man vielleicht die Richtungen dieser beiden Künstler andeuten, ohne daß natürlich ihre Selbständigkeit damit in Frage gestellt wird. Der eine in der träumenden Stimmung der Spätantike, der andere in der religiösen Inbrunst der Spätgotik verwandt, erstreben sie beide das gleiche Ziel: die Figur mit reichem innerem Leben zu erfüllen. Und das gleiche erstreben, jeder in seiner Art, die jüngeren deutschen Künstler, die hier nur dem Namen nach genannt seien: Albiker, Hoetger, Haller, Lehmbruck, Kogan und die Künstlerin Milly Steger, die den Kopf am Schlußstein des Portals geschaffen hat.

Leider nicht dauernd ausgestellt ist die umfangreiche Sammlung von Handzeichnungen und graphischen Blättern, die das Bild der modernen Kunst, das uns das Folkwang-Museum bietet, nahezu lückenlos macht.

Mit dieser Uebersicht über den Inhalt des Folkwang-Museums ist seine Eigenart und Bedeutung keineswegs erschöpft. Es ist auch darin für jedes moderne Museum vorbildlich, daß es einen Zentralpunkt künstlerischer Kultur bildet und auf seine Umgebung künstlerisch erziehend und gestaltend einwirkt. So ist es nötig, auch einen Blick auf die vielfältigen Ausstrahlungen und Anregungen zu werfen, die vom Folkwang-Museum ausgegangen sind und noch ausgehen. Da ist zunächst die *Villenkolonie*, die das im Museum gebotene Bild der modernen Kunst noch nach der Baukunst hin erweitert. Das Besondere ist hier die städtebaulich wichtige Anordnung, daß jeder der hier tätigen Künstler nicht nur ein einzelnes Haus, sondern einen ganzen in sich geschlossenen Gebäudekomplex anzulegen hat, so daß hier allmählich ein städtebaulich harmonisches Gebilde entsteht. Die Künstler, die bis jetzt hier geschaffen haben, sind van de Velde, Peter Behrens und Lauweriks, andere werden demnächst hinzukommen. Auch sonst sind in der Stadt bedeutende Architekturwerke entstanden, von van de Velde eine Villa und ein Maschinenraum, von Behrens das Krematorium, ein Hauptwerk moderner religiöser Architektur, von Lauweriks der Vorraum eines Bankhauses und die Einrichtung des „Hagener Kunstgewerbehauses" (einer vorzüglich geleiteten Verkaufsstelle von guter moderner Möbelkunst und Kunstgewerbe), von Riemerschmid eine Arbeiterkolonie. Dazu kommen noch bedeutende Werke der Monumentalkunst, so das große Glasgemälde in der Bahnhofshalle von Thorn-Prikker und die Figuren am Stadttheater von Milly Steger. Besondere Erwähnung verdient auch die unter Leitung des kunstfertigen Meisters Zwollo stehende Hagener Silberschmiede.

Fast eine gesonderte Betrachtung verdiente eine Einrichtung, die, direkt aus den Ideen des Folkwang-Museums erwachsen, heute fast schon internationale Bedeutung hat: das *Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe.* Dieses Institut (es soll mit der Zeit ein eigenes Gebäude erhalten) konzentriert alles, was heute Bedeutendes auf dem Gebiete der angewandten Kunst geschaffen wird, und stellt daraus Wanderausstellungen zusammen, die gegen geringen Entgelt an Museen, Kunstvereine u. dgl. gegeben werden und so überall als Vorbild und Anregung wirken sollen. Nur die wichtigsten Abteilungen seien hier genannt: Reklame und kaufmännische Drucksachen, Buchgewerbe, Graphik, Textilkunst, Glasmalerei, Metallarbeiten, Industriebauten u. a. Seit dem vorigen Jahre durchwandert eine solche aus allen Abteilungen zusammengestellte Ausstellung die Hauptstädte Amerikas und fördert sicherlich dort die Achtung vor deutscher Qualitätsarbeit. Das Museum enthält ferner eine Vermittlungsstelle (Beratung in künstlerischen Angelegenheiten, Vermittlung zwischen Künstlern und Fabrikanten u. dgl.), eine Photographien- und Diapositivzentrale, und gibt sehr schöne Monographien über die deutschen Meister der Reklame (Ehmke, Behrens, Klinger, Bernhard, Gipkens u. a.) heraus.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Man ist heute, zumal im Westen Deutschlands, gern geneigt, immer unsere materiellen Errungenschaften als Blüte unserer Kultur hinzustellen. Da ist es, glaube ich, gut, wenn gerade dort, in einer kleinen Stadt, die sonst nur Fabrikanten und Arbeiter kennt, gezeigt wird, daß die letzten Ziele der Kultur doch immer nur geistiger Art sein können. Nicht weniger als in einem großen Industriewerk steckt in diesem Unternehmen ungeheure Energie und persönliche Aufopferung. Und hier geschieht es nicht zu eigenem Gewinn, sondern zur Beglückung anderer.

LOUIS TUAILLON SANDALENBINDERIN

Folkwang-Museum, Hagen

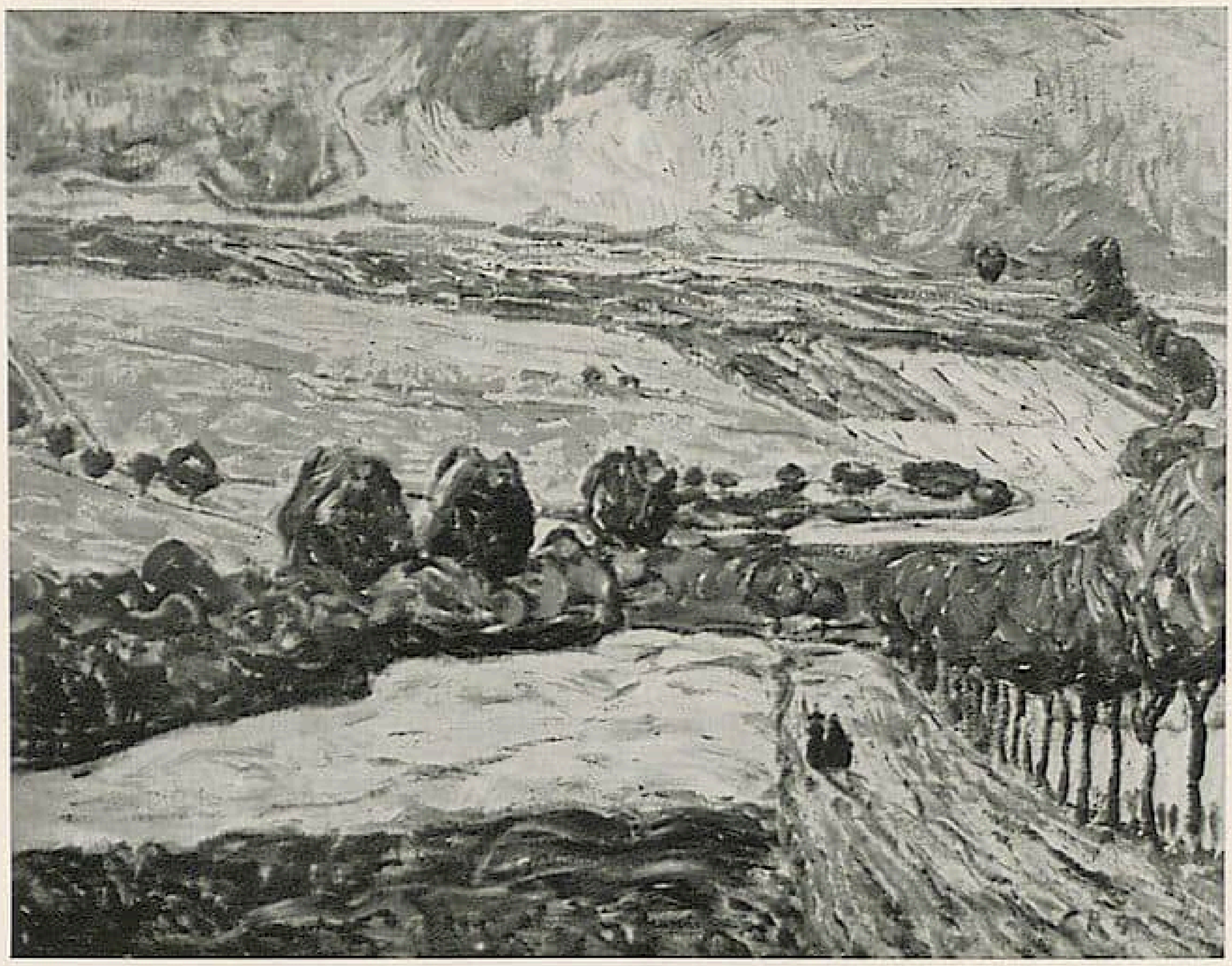
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAURICE DENIS — MADONNA
Folkwang-Museum, Hagen

BRAKLS KUNSTHAUS IN MÜNCHEN

Vor etwa einem Jahrzehnt hat Franz Joseph Brakl in München seine „Moderne Kunsthandlung" aufgetan, die es sich zur Aufgabe gemacht, besonders die jüngere Münchner Künstlerschaft auch wirtschaftlich auf den ihr zukommenden Platz zu weisen. Brakl hat als ein unermüdlicher Propagandist für die junge Münchner Kunst geworben, und daß seine Werbungen den Anschluß an den guten öffentlichen Geschmack fanden, daß sie auch kunsthändlerisch die rechte Spur verfolgten, dessen ist das neue „*Kunsthaus*", das Brakl am 26. Mai eröffnete, ein beredter Zeuge. Denn es setzt unter das, was Brakls kunsthändlerisches Unternehmen für München sein wollte und tatsächlich geworden ist, den gewichtigen Schlußpunkt. Professor EMANUEL VON SEIDL hat das Haus erbaut und damit einen neuen Typus des intimen Ausstellungsgebäudes geschaffen. Aus *einer* mächtigen Lichtquelle, die durch eine Glaskuppel einströmt, erhalten die beiden im Mittelpunkt des Hauses liegenden polygonen Säle ihre prachtvolle Beleuchtung, die ein warmes diffuses Licht, im Obergeschoß von hellster Sieghaftigkeit, im Erdgeschoß in weicher Dämpfung, auf die ergiebigen Wandflächen verteilt. Um diese Hauptsäle gruppiert sich ein Kranz kleinerer Kabinette mit Seitenbeleuchtung. Vornehme Gediegenheit der Innenausstattung verbindet sich mit diskretester Zurückhaltung im dekorativen Beiwerk, denn Seidl wollte mit diesen Räumen den Kunstwerken nur eine Folie schaffen, die, von äußerster Neutralität, keines der eigentlichen Bildmomente der aufgestellten Kunstwerke selbst beeinträchtigt. — Die Eröffnungsausstellung bringt Kollektionen der „Hauskünstler", von denen die Gruppen HEINRICH KLEYS, des Industriemalers und Groteskzeichners, HANS BEAT WIELANDS, ANGELO JANKS und RICHARD KAISERS, der ein deutscher Landschafter im besten Sinne des Wortes ist, besonders auffallen. Natürlich hat Brakl im neuen Haus, das erklecklich mehr Bilder „schluckt" als sein alter Salon, sein Programm und seinen Mitarbeiterkreis erweitern müssen. So treten nun auch BARTELS, MARR, A. V. KELLER in die Erscheinung; indessen ist mit den Werken dieser Künstler keine konservative Note in den Gesamteindruck der Ausstellung gebracht, die von der „Scholle" eingeschlagene, in der Gesamtlinie stark dekorative Note ist in dem Haus immer noch die herrschende. Man glaubt, sie in KROPPS, GOOSSENS' und SCHNACKENBERGS Arbeiten wiederzufinden und, besonders konzentriert, in HOHLWEINS Sport- und Pferdebildern. — Ein „Besonderer" ist CARL STRATHMANN, von dem man hier neuere Arbeiten

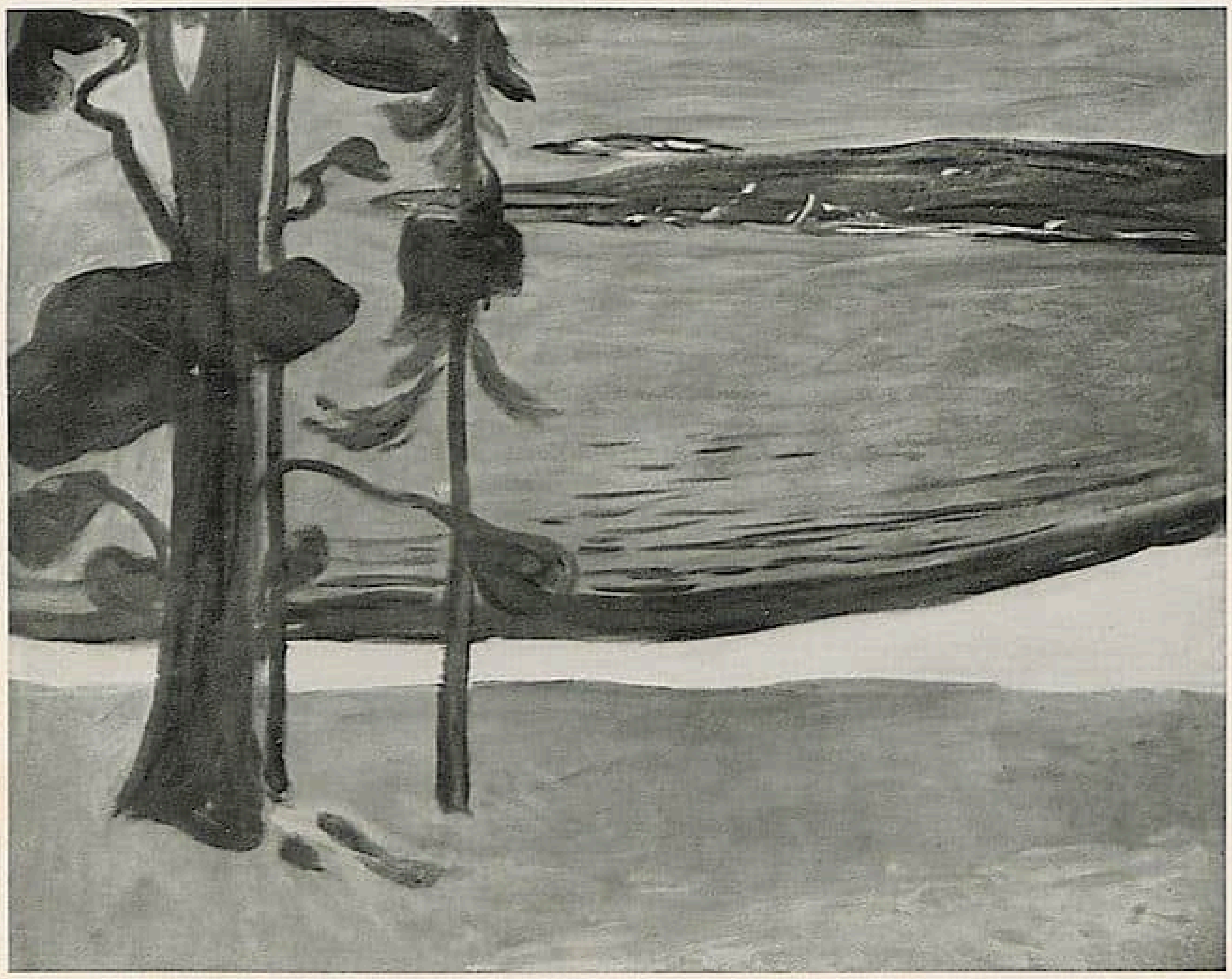
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CHRISTIAN ROHLFS THÜRINGISCHE LANDSCHAFT
Folkwang-Museum, Hagen

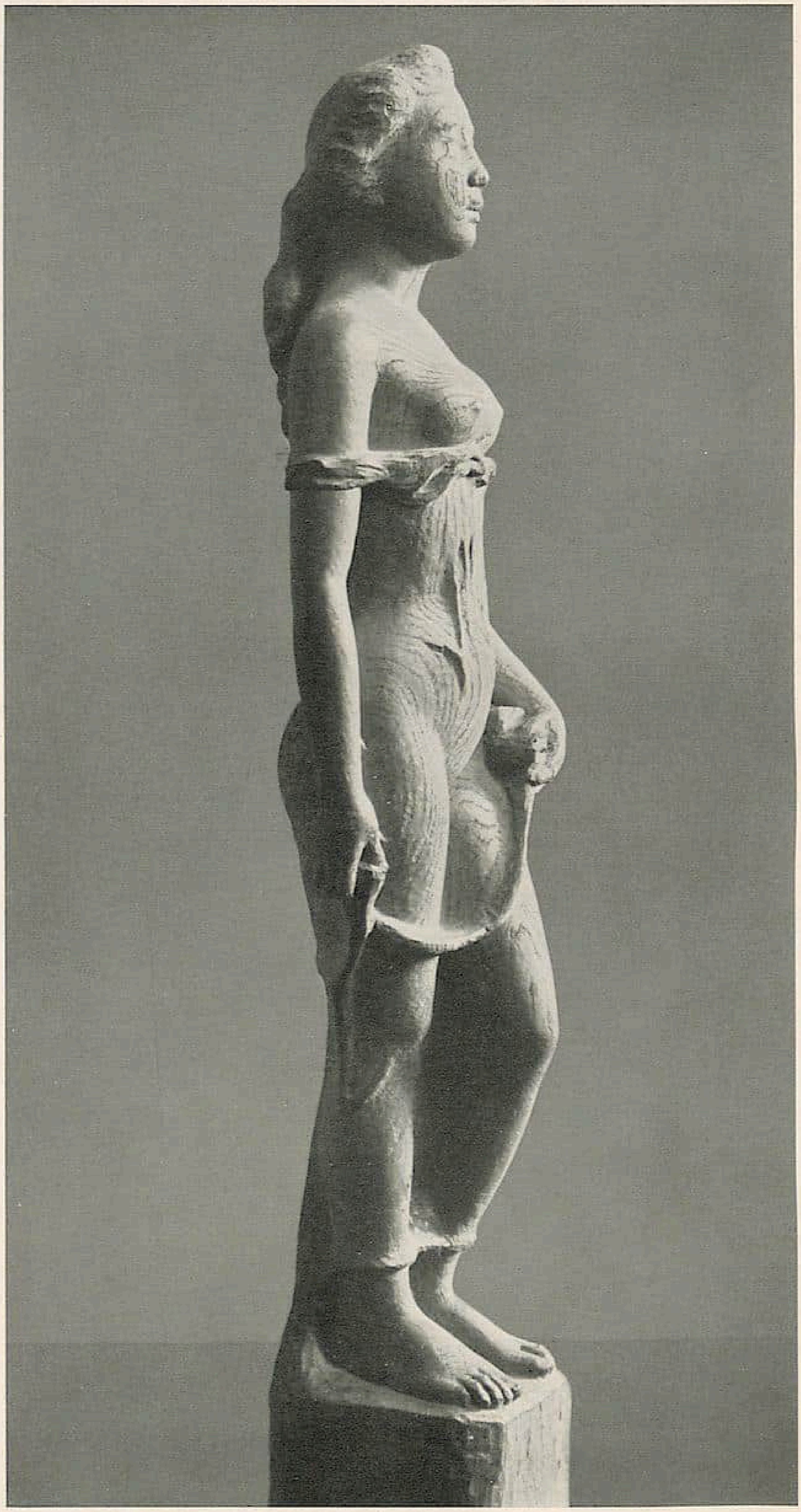
sieht, freilich immer noch ein wenig kunstgewerblich, aber doch viel gefaßter und ernster als jene grotesken Spässe, mit denen er früher oft mehr belustigte als überzeugte. Von starkem Eindruck sind die jüngsten Porträtschöpfungen HUGO VON HABERMANNS und die eigentümlich faszinierende, im Malerischen sich der Literaturhaftigkeit nach Kräften enthaltenden Kunst TH. TH. HEINES.

Wenn diese Details auch nur einen Ausschnitt dessen geben, was diese Münchner Kollektion mit ihren 330 Werken umfaßt, so vermitteln sie vielleicht doch die Vorstellung, daß hier der ernsthaften künstlerischen Arbeit, und besonders der Münchner Malerei, eine kultivierte Pflegestätte erstanden ist, von der für das Münchner Kunstleben segensreiche Ströme ausgehen werden. G. J. W.



EDVARD MUNCH STRAND
Folkwang-Museum, Hagen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Folkwang-Museum
Hagen

ARISTIDE MAILLOL
STATUE EINES MÄDCHENS (HOLZ)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MICHELANGELO DER HEIL. MATTHÄUS

MICHELANGELO SKLAVE

Aus dem Block gemeißelt

WIE EIN PLASTISCHES BILDWERK ENTSTEHT

Von Fritz Hellwag

Das Thema lautet: Wie ein plastisches Bildwerk entsteht, *materiell* entsteht, nicht: wie es *ideell* dem Geiste des Schöpfers entspringt; denn dies vermöchte kaum der Schöpfer selbst zu schildern, weil in seinem Schöpfungsakte, den er oft nur als Medium einer Kulturepoche vollzieht, viele Momente enthalten sind, die selbst ihm unbewußt bleiben. Und ferner, wie tausendfältig verschieden mögen wohl die Kunstwerke erzeugt werden, je nach den Temperamenten ihrer Urheber und je nach den zufälligen, Anregung gebenden und Kraft auslösenden Begleitumständen? Wir können hier mit unserer Schilderung nicht früher beginnen, als mit dem Augenblick, in dem der erste, eigentliche Schöpfungsakt bereits vorüber ist, und die Konzeption des Werkes wenigstens in einer Zeichnung oder Skizze angedeutet vorliegt und nun definitiv gestaltet oder in zeit- und wetterbeständigem Material verewigt werden soll. Zu solchem Material rechnen wir hauptsächlich den Stein, das Metall (Bronze) und manche Holzarten. Eine direkte Bearbeitung und Vollendung des Werkes durch die Künstlerhand ohne fremde oder maschinelle Beihilfe ist nur beim Stein und beim Holz möglich, während das Metall einen indirekten Behandlungsprozeß erfordert. Deshalb sollen jene Materiale hier zuerst vorgenommen werden.

Was heißt aber: *direkte* Behandlung? Wir

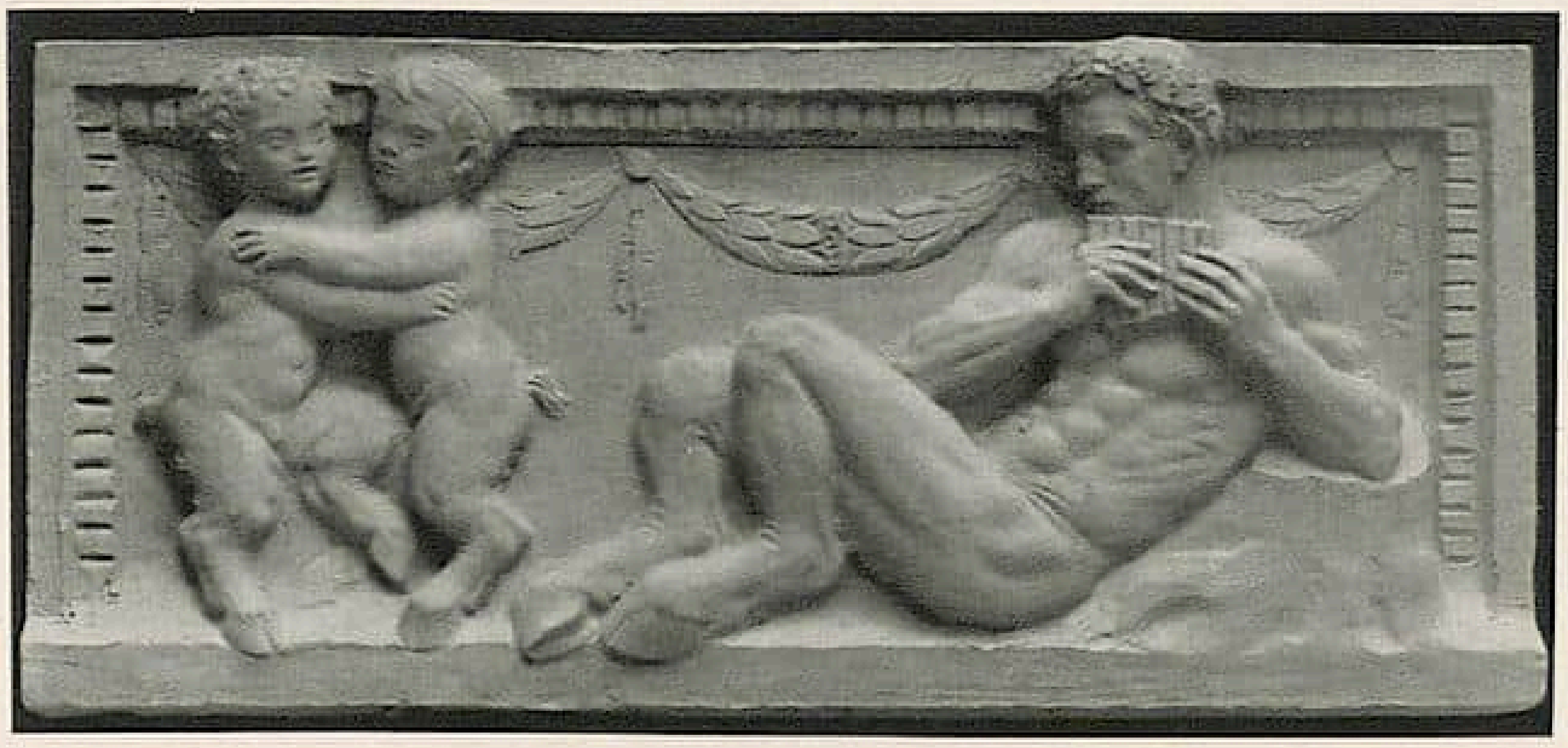
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

sind es seit langer Zeit gewöhnt, uns die Arbeit eines Bildhauers so vorzustellen, daß er zuerst nach dem lebenden Modell seine Arbeit in Ton oder in einem ähnlichen Stoff knetet und dann in Stein oder Holz überträgt. Liegt es nicht aber schon in dem Worte „überträgt", daß jener Weg nicht der direkteste sein kann? Der wird vielmehr erst dann eingeschlagen, wenn der Künstler mit dem Meißel an den Steinblock herangeht und aus ihm direkt bis zur Vollendung seine Figur herausschlägt, ohne sich eines Tonhilfsmodelles zu bedienen. Dieses Verfahren war lange Zeit vergessen und erst *Adolf von Hildebrand* hat es wieder aufgenommen und hat dessen Vorteile, Vorbedingungen und Folgen in der ausgezeichneten Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst" auch theoretisch begründet. Er hat damit das Verlangen unserer Zeit nach einer wesensgerechten Behandlung jeglichen Materials auch in die plastische Kunst eingeführt, gleichzeitig die architektonische Bedingung der Raumeinheit, die in barocken Zeiten verloren zu gehen pflegt, wieder aufstellend.

Eine solche materialgerechte und direkte Bearbeitung des Steines erschöpft sich aber keineswegs in der Entfaltung physischer Kräfte oder manueller Fertigkeiten, sondern sie bedingt vielmehr eine fundamentale Aenderung auch der geistigen Schaffensart. Folgen wir dabei den Gedanken des für Laien ziemlich schwer lesbaren, philosophischen Buches von Hildebrand. Wenn bisher ein Bildhauer sich für seine Plastik ein Gerüst, das gewissermaßen großzügig deren inneren Knochenbau darstellte, anfertigte und mit Ton umgab, so schaffte er dann die Formen des Werkes gewissermaßen *von innen nach außen zu sich her in einen äußerlich unbegrenzten Raum.* Den beliebig veränderlichen Raumkörper schuf er damit erst selbst, diejenigen Formen, die er ihm nicht anknetete, existierten einfach nicht und ihr Fehlen zur räumlichen Einheit ließ sich auch durch keinerlei Maßstäbe nachweisen. Ganz anders, wenn der Künstler dem unbehauenen Steinblock gegenübertritt. In diesem Block sind nach allen Seiten die räumlichen Grenzen unabänderlich gegeben und voll mit Materie angefüllt. Man muß die in ihm enthaltenen Formen des künftigen Kunstwerkes *von außen nach innen* herausarbeiten, alle Formen existieren in ihm und *dasjenige Material, das nicht fortgenommen wird, bleibt als Form in seiner räumlichen Bedingtheit stehen.* Also: beim Tonmodell entstehen die Formen durch An- und Umkneten nach außen; dagegen enthüllen sich die Formen beim Steinblock erst durch äußerliches Wegschlagen des überflüssigen Materials, wobei eine Ergänzung nicht möglich ist. Aus diesem Unterschied ergibt sich, daß der Tonmodelleur die Formen durch fortwährendes Probieren herausfinden kann, während sie dem Steinbearbeiter stets geistig gegenwärtig sein müssen, denn ein Schlag zuviel kann sein Konzept ganz verderben. Aber noch andere Notwendigkeiten die sich aus dem Material ergeben, muß der Steinplastiker berücksichtigen. Er kann nicht wie der Tonmodelleur seine Arbeit von allen Seiten zugleich in Angriff nehmen und fortgesetzt um sie herumsehen, sondern er kann nur von einer einzigen Seite an sie herantreten und sie sich bildmäßig vergegenwärtigen. Da liegt nun der Block flächig und kantig gesägt vor ihm. Wird die Form eines kauernden Weibes, die, wie wir einmal annehmen, der Künstler modellieren will, in ihm enthalten sein? Ungefähr ist ja der Block hierfür ausgewählt worden, aber nun gilt es, genauer zu berechnen: wenn an dieser Stelle die Spitze des aufgestellten Fußes die äußere Fläche des Steines berührt, wo werden die Knie, die Schenkel, der gebeugte Rücken, der seitlich gewendete Kopf, wo der auf den Boden gestützte und wo der zur Abwehr ausgestreckte Arm sich in dem Stein befinden müssen? Es ist fast unmöglich, eine derartige geistige Vorstellungskraft und eine solche manuelle Sicherheit zu besitzen, daß man diese vielerlei Formen und Ueberschneidungen von allen Seiten im Geiste ganz deutlich sehen und sie durch Anhieb von allen Seiten zugleich so treffen könnte, daß sie alle nachher zu einer Gesamtform richtig zusammenstimmen.

Man muß also von einer einzigen Seite an den Stein herangehen, und zwar wird man diejenige, möglichst glatte Fläche wählen, bei deren Bearbeitung man auf möglichst viele Punkte der gesuchten Gestalt gleichzeitig stoßen wird, auf das Knie, den Ellenbogen, den Kopf oder auf eine Hand. MICHELANGELO hat für dieses seltsame Heraustauchen des Gegenstandes aus der Materie ein sehr gutes Beispiel gefunden: den Körper eines Badenden, der mit Wasser ganz bedeckt ist. Oeffnet man den Ablaufhahn am Boden der Wanne, so wird sich der Wasserspiegel überall ganz gleichmäßig senken, und in schichtweisen Etappen, oft an mehreren Stellen zugleich, dann wieder nur an wenigen, wird der Körper trocken emportauchen; ähnlich so wird der Bildhauer eine Flächenschicht nach der anderen vom Steine abmeißeln müssen, nur die heraustretenden Formen der künftigen Plastik stehen lassend. Dieses später rundplastische Gebilde denke man sich also in ungezählten Querschnitten übereinandergeschichtet, die nacheinander aus der sinkenden, weggemeißelten

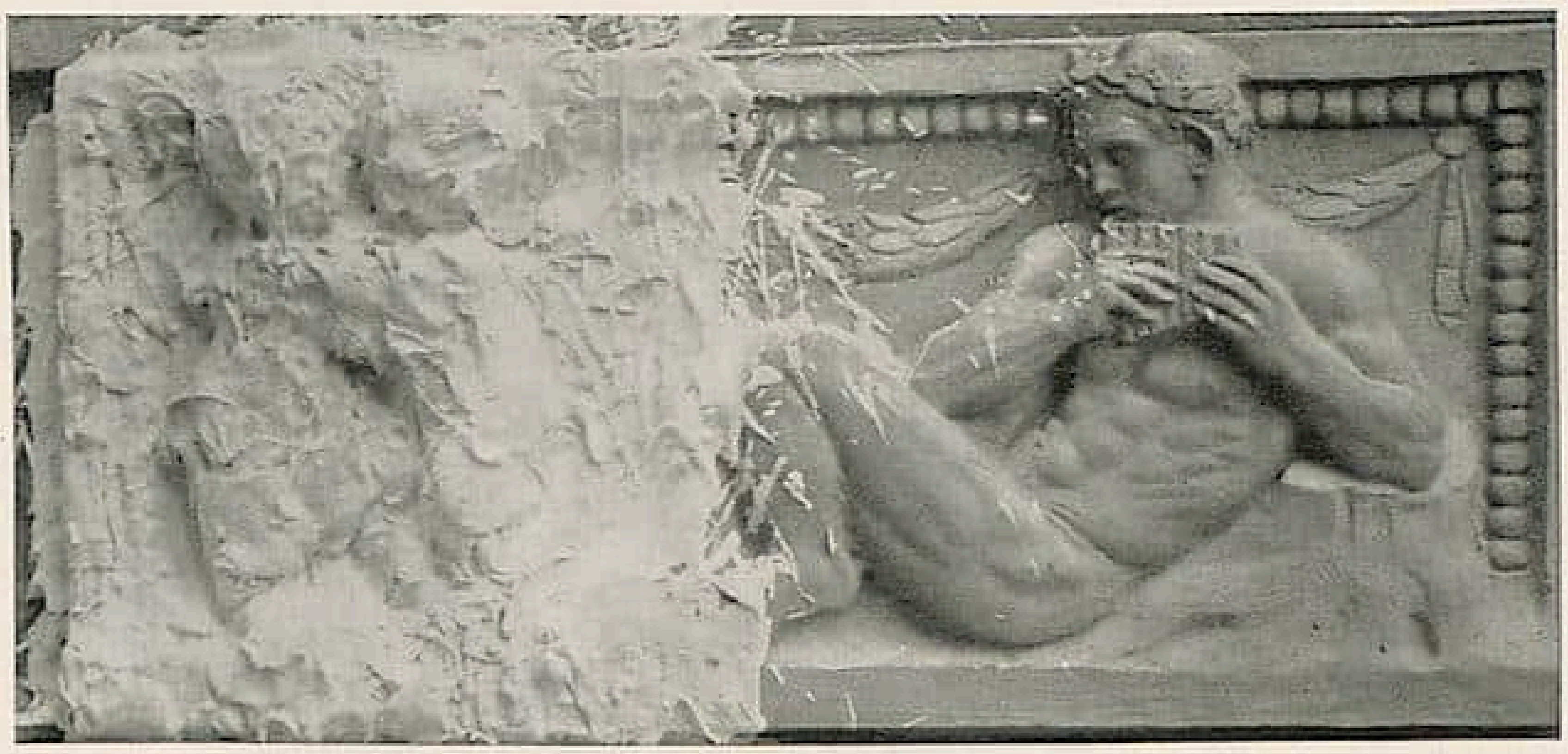
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



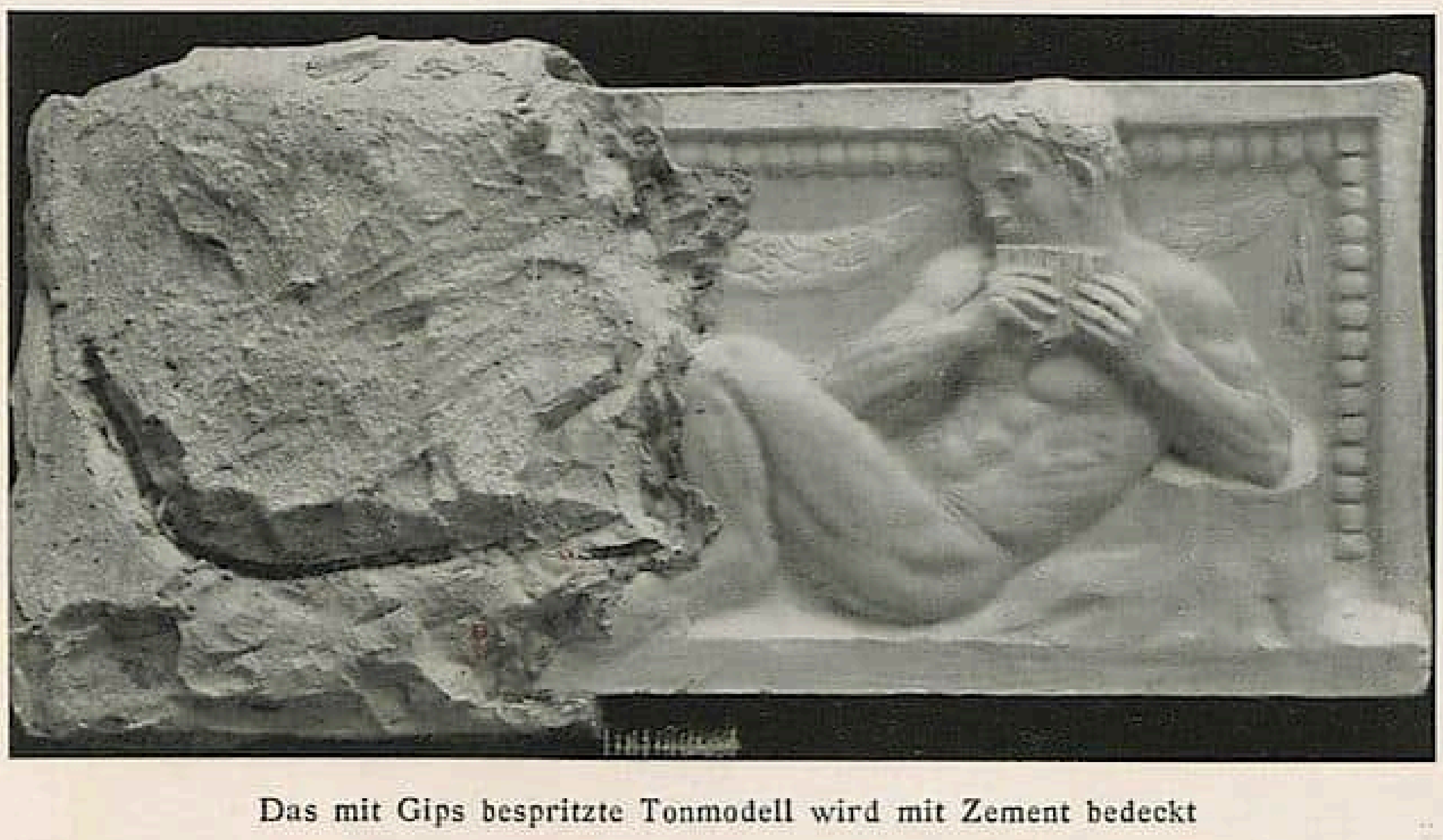
HUGO KAUFMANN — FAUNE

Das Tonmodell

Oberfläche des Steinblockes dem Geiste des Künstlers sichtbar werden. Eine dem Arbeitenden entgegengestreckte Hand würde in der ersten Schicht nur in den fünf Punkten der unsichtbar auftauchenden fünf Fingerspitzen zu behandeln sein. Zwischen den bald mehr heraustretenden Fingern wären Zwischenräume zu vertiefen, neben den Handflächen wäre Material zu entfernen und örtlich nicht weit von der Hand entfernt müßten vielleicht schon die Knie der Kauernden in einer Flächenschicht angedeutet werden, bald oder gleichzeitig auch die Konturen des Kopfes — das heißt in jeder Flächenschicht tauchen neue Punkte und Querschnitte der zu formenden Gestalt heraus, deren „stille Zusammengehörigkeit“ dem Schaffenden stets sehr lebhaft bewußt sein muß; zusammengehörig, weil alle Punkte zu Linien, Linien zu Flächen wachsen und sich an einer gewissen Stelle treffen, vereinigen oder überschneiden, um schließlich die vom Künstler lange vorausgeahnte Einheit, nämlich die im Stein verborgen gewesene Figur, zu bilden. Daß bei solchem Verfahren ein genau übertragbares Tonhilfsmodell nicht zu verwenden ist, leuchtet wohl ein, doch kann selbstverständlich der Schaffende das Ungefähre seines geistigen Planes in einer modellierten Skizze vorher festhalten und jeweils zum Vergleich heranziehen. Er kann auch, da er ja von einer Fläche des Steines ausgeht, sich auf ihr die gröbsten Umrisse seiner Figur graphisch aufzeichnen und sich so schon beim ersten Anfang seiner Arbeit Rechenschaft über die Lage der Figur im Steine geben. Dies Bild auf der Fläche zweidimensional sehend, arbeitet und denkt der Schaffende bereits dreidimensional. Wir verstehen jetzt, wie Hildebrand das Relief eine vertiefte Zeichnung nennen kann, und wo die Gefahren dieser ganzen Arbeitsweise stecken: wenn der Künstler, der bloß von

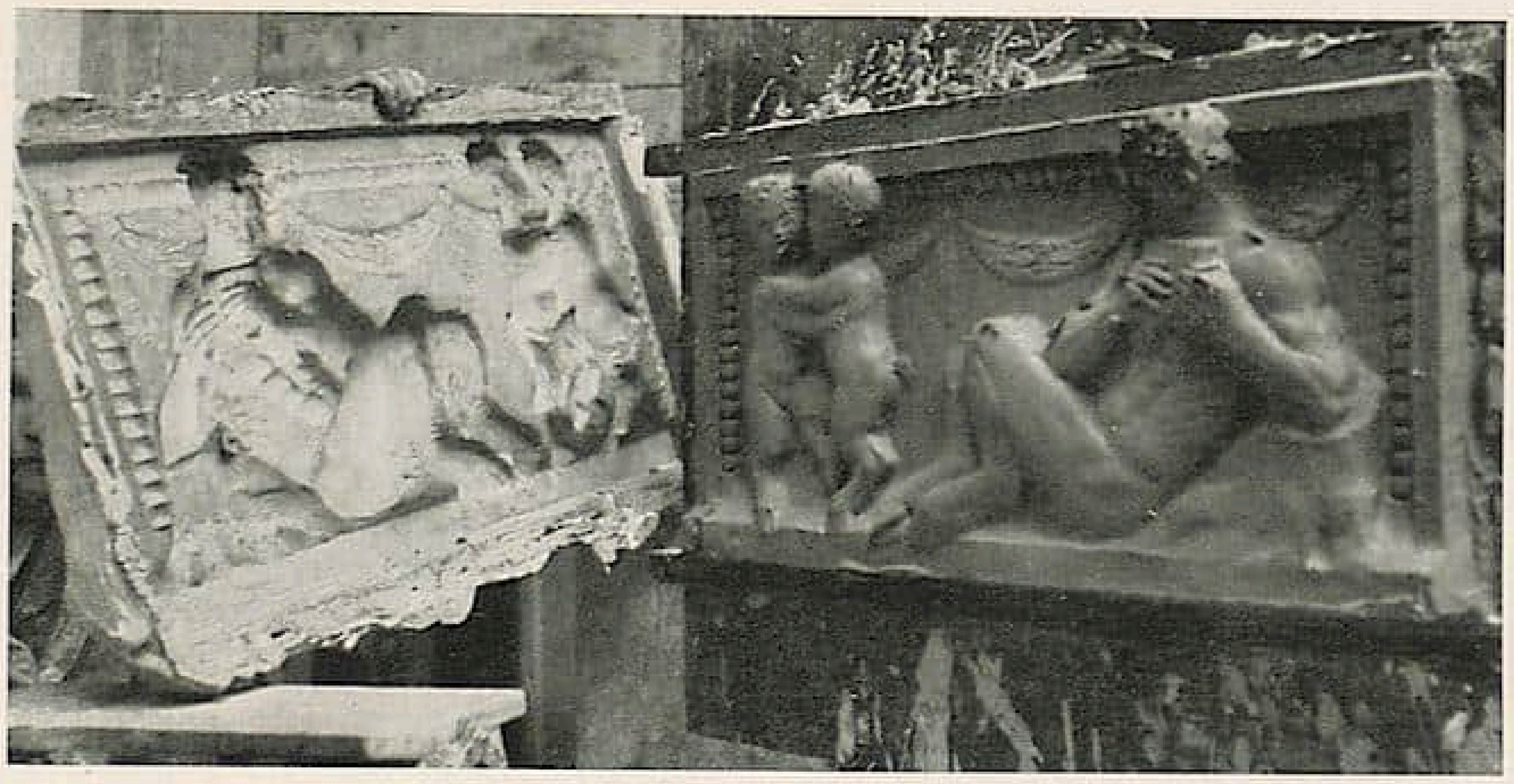


Das Tonmodell wird mit Gips bespritzt



Das mit Gips bespritzte Tonmodell wird mit Zement bedeckt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



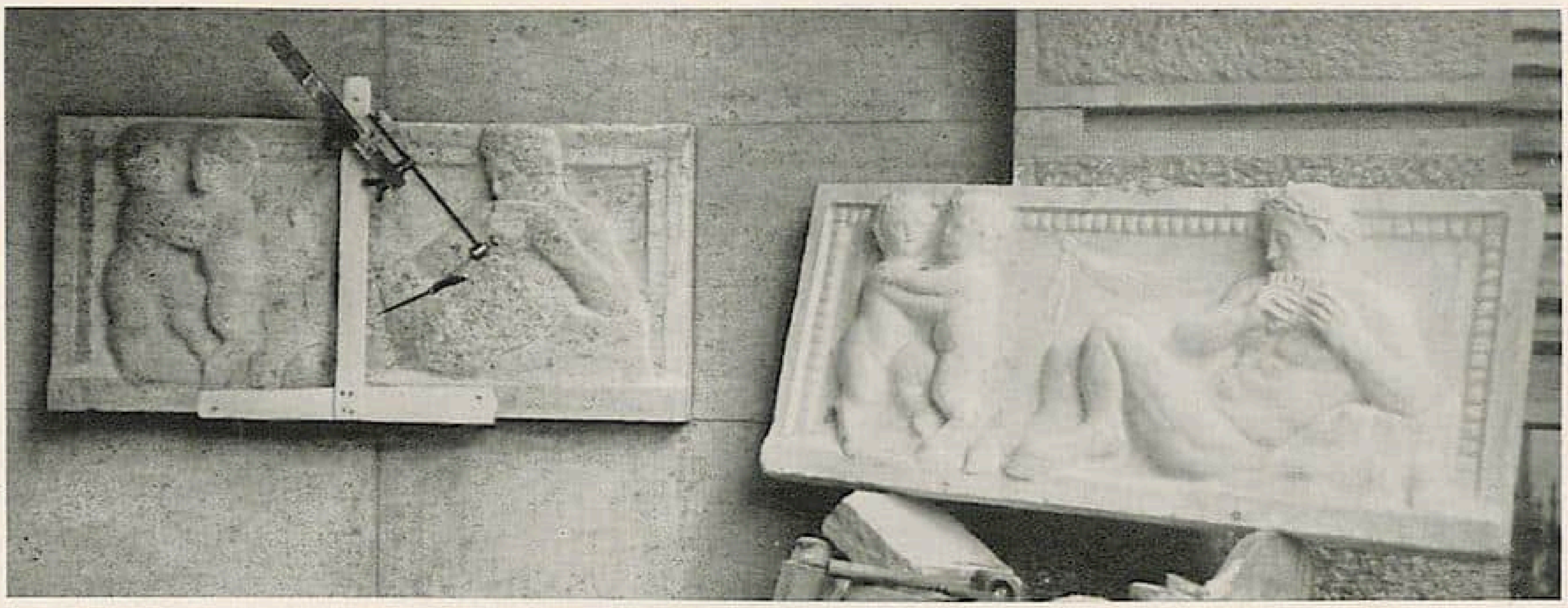
Die negative Gipsform wird vom Tonmodell abgehoben

einer Seite aus arbeitet und die übrigen Seiten (Tiefenmaße) nur etappenweise zu sehen bekommt und vergleichen kann, nicht eine starke Befähigung besitzt, sich sein Werk auch stets von allen anderen Seiten geistig vorzustellen und auf die künftigen übrigen Aufsichten (Silhouetten) Bedacht zu nehmen, dann wird der Figur leicht etwas Einseitiges, Reliefartiges anhaften. Solche Fähigkeit, bei dieser Arbeitsweise rundplastische Vorstellungen zu haben und zu verwirklichen, ist AUGUSTE RODIN in bedeutendem Maße eigen. Ich habe einmal eine Anzahl von Rodinschen Handzeichnungen gesehen, in denen der Meister nach schnellbewegten, laufenden oder sich wälzenden Akten Notizen, gewissermaßen von allen Seiten der Modelle zugleich, gemacht hatte. Von diesen seltsamen „rundplastischen Notizen“ habe ich einen der stärksten künstlerischen Eindrücke empfangen, deren ich mich je erinnern kann, und sie haben mir blitzartig das ganze Problem aufgehellt. HILDEBRAND kennzeichnet den *Vorteil des Heraushauens aus dem Stein* derart, daß eine Figur so vom Steinraume befreit werde, daß dieser materiell verschwunden sei, *jedoch für unsere Empfindung als Einheit uns erhalten bleibe,* weil die Höhen der Figur sich in der Außenfläche einigen und diese noch darstellen. Die *Raumeinheit,* das allgemeine Gesetz und die unerschütterliche Bedingung der künstlerischen Vorstellung sei damit erfüllt. Dieser ungeheuere Vorteil überwiegt die Schwierigkeit und die sonstigen Bedenklichkeiten des direkten Arbeitens sicher bedeutend.

Die Erlangung dieses Vorteils, nämlich der Raumeinheit, ist bei dem bisher üblichen *Umweg über das Tonhilfsmodell* durchaus nicht unbedingt ausgeschlossen, nur eben nicht gewährleistet, sondern von der Empfindung des Künstlers abhängig. Am nächsten wird ihr auch auf dem indirekten Wege der Architekturbildhauer kommen, weil ihm auch äußerliche Raummaße vorgeschrieben werden. Wir sehen in dem auf den Seiten 451/53 abgebildeten Relief von Prof. HUGO KAUFMANN in Berlin, welchen Weg die Arbeit vom Ton über den Gips bis zum Stein zurückzulegen hatte, andererseits aber auch, von welchen Vorbedingungen der Künstler auszugehen hatte. Auf der Abbildung S. 452 unten ist der unbehauene, für das Relief bestimmte Stein erkennbar. Prof.

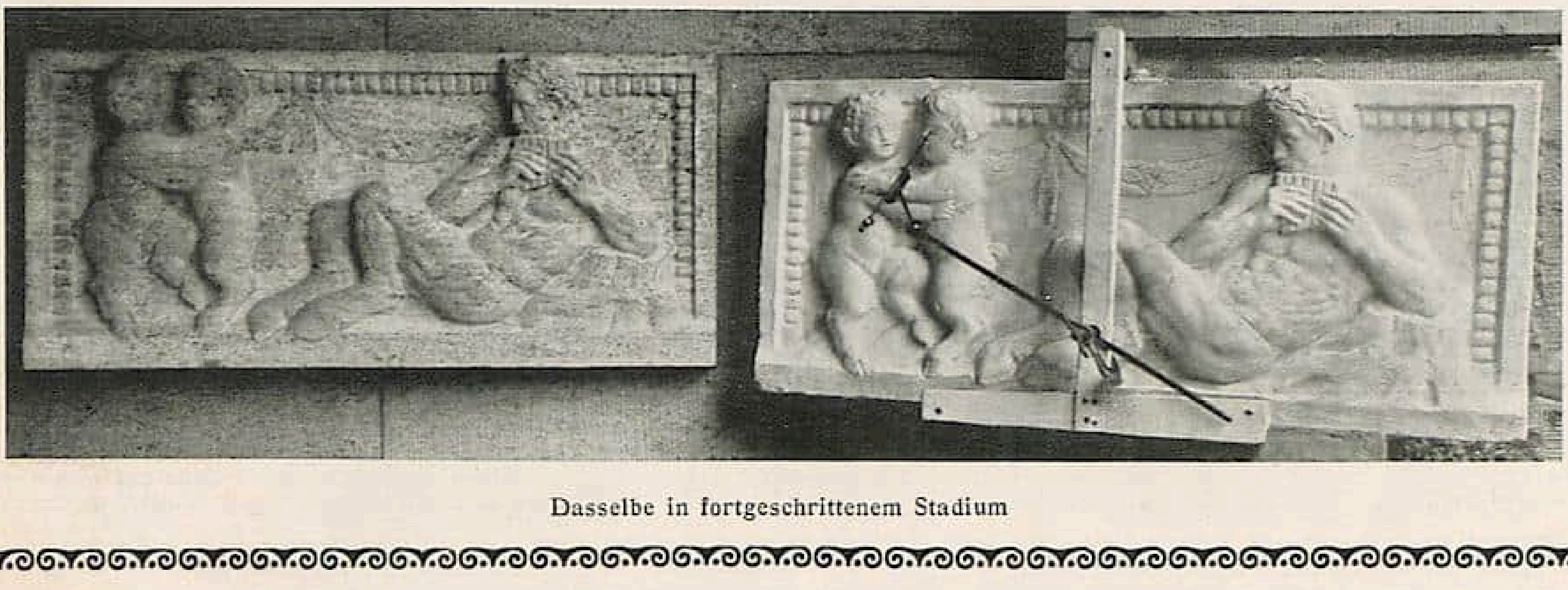
Das Gipsmodell neben dem noch unbehauenen Stein mit Punktierzirkel

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



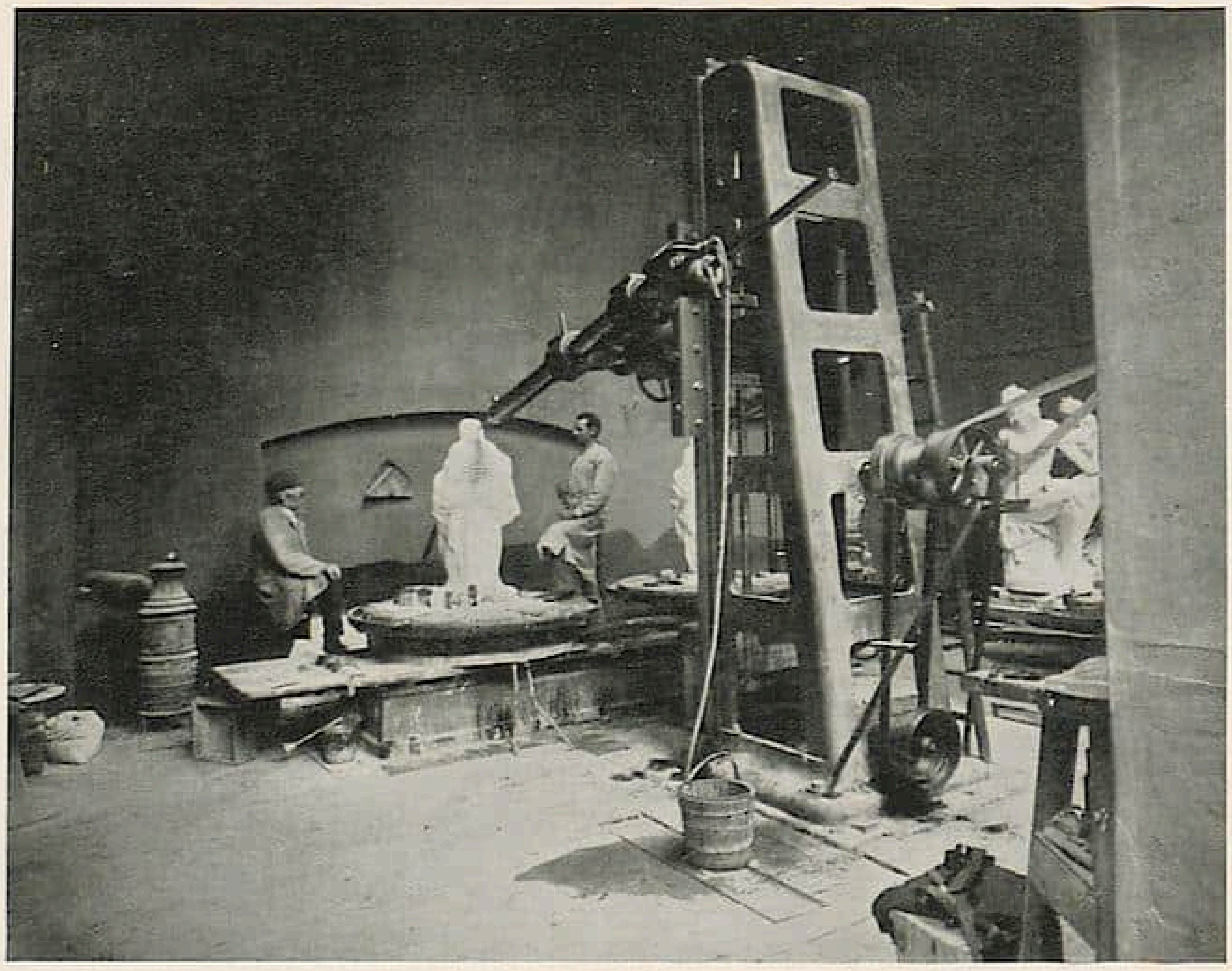
In dem Stein vertieft sich allmählich das Relief

Kaufmann konnte von ihm die Höhen, Breiten und Tiefen abmessen, innerhalb deren er sich bei seiner Gestaltung zu halten hatte. Er zog es vor, statt direkt in den Stein zu arbeiten, im Atelier ein Tonmodell herzustellen (Abb. S. 451). Leider sind Tonmodelle nicht so lange haltbar, wie ihre Uebertragung in Stein dauern würde; sie werden, trotz Bedeckung mit nassen Tüchern in den Ruhezeiten, schnell von der Luft ausgetrocknet, erhalten Risse und formzerstörende Sprünge. Der Künstler mußte also sein Tonmodell noch einmal abformen lassen, und zwar in Gips, der sich sehr schnell erhärtet und haltbar bleibt. Der Gips wurde einfach mit der Kelle auf das Tonmodell aufgespritzt und dann mit Zement hinterschmiert, in den man, um ein Auseinanderbrechen der großen Form zu verhindern, Draht- und Eisenteile als Gerippe eingelegt hatte. Auf Seite 451 sehen wir das Tonmodell halb mit Gips bespritzt und dann mit Zement beschmiert; auf S. 452 oben wird die erhärtete Gipsdecke vom Tonmodell abgenommen, und birgt nun auf ihrer Innenfläche seine ziemlich genaue negative Form. Diese negative Form wird nochmals mit Gips ausgegossen und liefert nun so ein positives Gips-Abbild des Tonmodells; es kann vom Künstler nachgearbeitet werden, um zu versuchen, die beim doppelten Guß verlorengegangenen Feinheiten wieder herzustellen, wobei aber die erste Zartheit und Ursprünglichkeit der Tonarbeit nur in seltenen Fällen wieder erreicht wird. Bei dem hier abgebildeten, in seiner Ausdrucksweise linearen Relief ist es aber dem Künstler gut gelungen. Nun heißt es, die Formen des korrigierten Gipsmodelles auf dem Stein zu wiederholen. Mit Hilfe eines geometrischen Systems werden diejenigen Punkte, deren erstes Auftauchen aus der Fläche wir ja schon von der direkten Steinbearbeitung her kennen, auf dem Gipsmodell gesucht und mechanisch auf den genau entsprechenden Stellen der Steinoberfläche wieder notiert. Zwischen ihnen werden die unnötigen Steinstücke herausgemeißelt und darauf neue Punkte mit Hilfe der Zirkelung bestimmt, und so fort, bis das ganze Relief auf dem Stein wieder entstanden ist. Das ist eine langwierige und im Grunde unkünstlerische Arbeit; sie wird deshalb meist von einfachen Steinmetzgesellen ausgeführt. — Ebenso wie ein Relief wird auch eine Rundplastik, Figur oder Büste, vom Ton in Gips übertragen und



Dasselbe in fortgeschrittenem Stadium

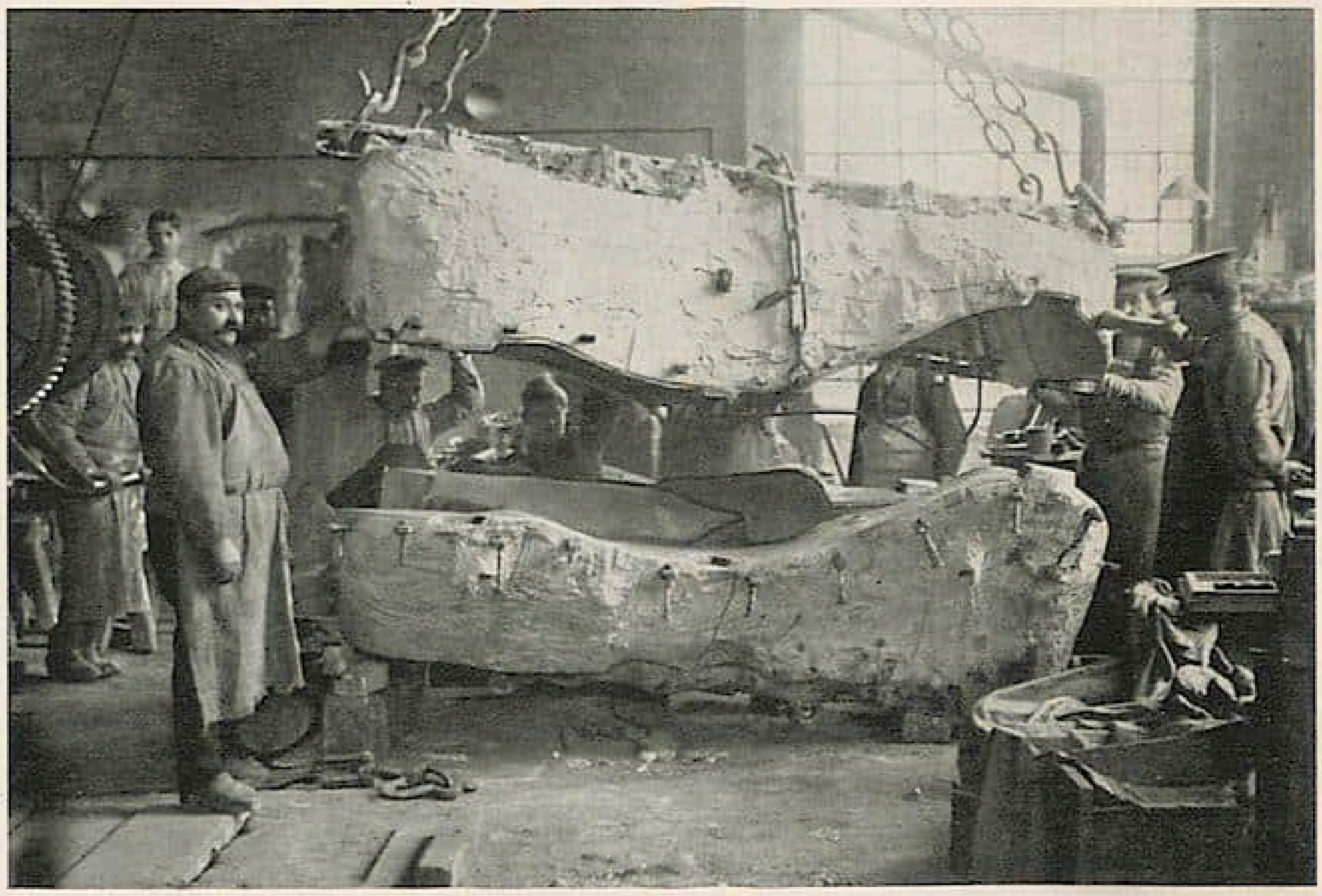
SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Eine Vergrößerungsbohrmaschine in Arbeit

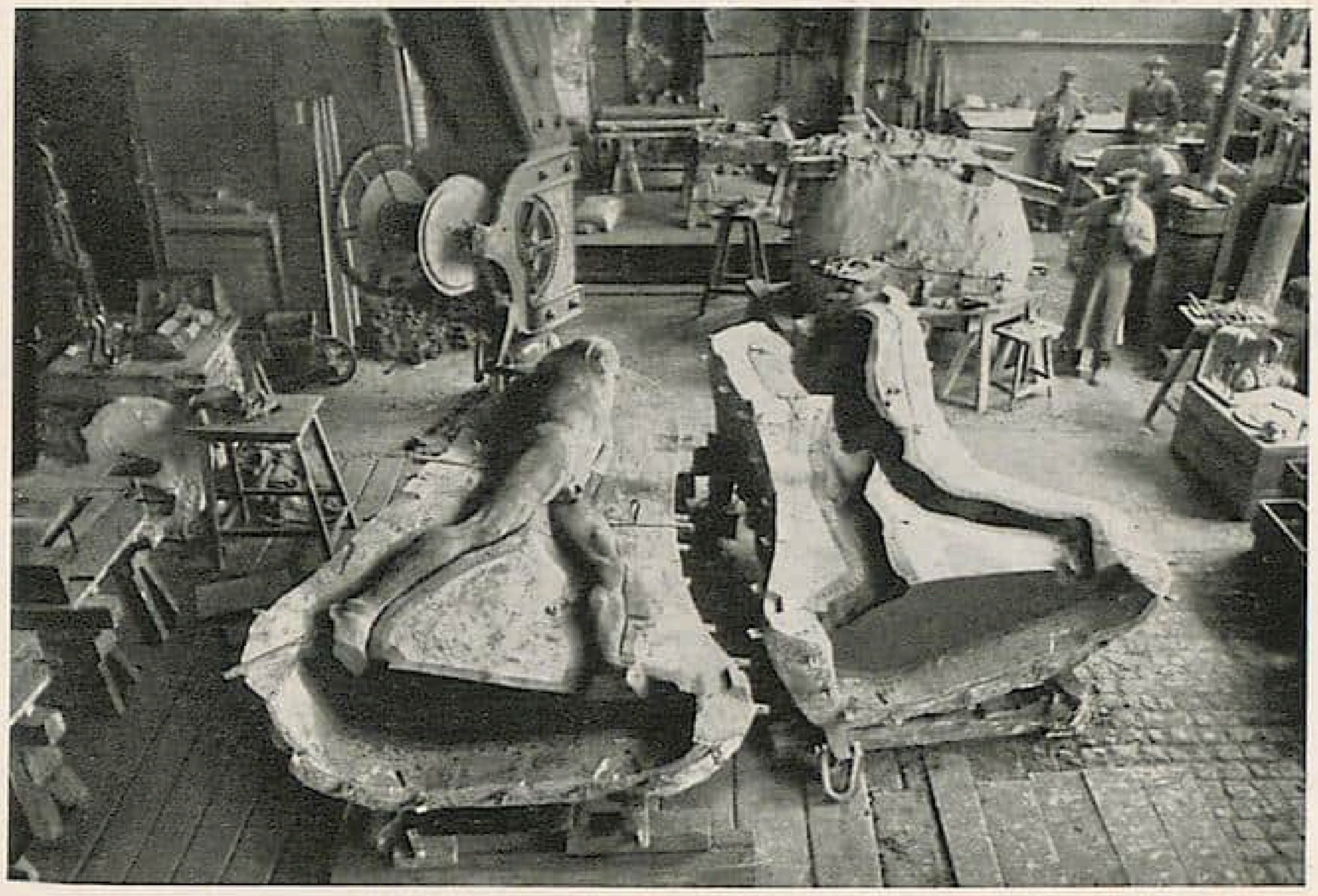
auf den Stein punktiert, nur daß man sich dabei größerer und komplizierterer Maschinen bedient. Bei größeren Plastiken macht der Künstler überdies sein Tonmodell nicht in der definitiven Größe, denn es würde schon während der Arbeit austrocknen, sondern läßt es später mechanisch in die größeren Maße übertragen. Zu diesem Zwecke wird sein Tonmodell in der Originalgröße in Gips abgegossen und dann in einen, nach dem bekannten Prinzip des Storchschnabels konstruierten Apparat (Seite 454) eingespannt, in angemessener Entfernung von einem noch unbearbeiteten Gipsblock, der aber schon in ungefähren Maßen die definitive Denkmalgröße zeigt. Setzt man den Apparat in Tätigkeit, so tastet das stumpfe Ende eines mit der Hand geführten Griffels langsam alle Formen, Erhöhungen und Vertiefungen des Originalgipsmodells nach, während ein anderer, scharfgeschliffener Griffel auf dem großen Gipsblock in zwangsläufiger Verbindung mechanisch dieselben Bewegungen wiederholt, aber hier meißelnd und grabend, so lange, bis die vergrößerte Kopie fertig dasteht. Es ist einleuchtend, daß man mit dem gleichen Verfahren auch Verkleinerungen ausführen kann.

In *Holz* arbeitet der Künstler im direkten und indirekten Verfahren ganz ähnlich so wie in Stein, bedient sich aber statt des Meißels geeigneter Messer und berücksichtigt diese durch das Material bedingte verschiedenartige Behandlungsweise schon bei der Komposition seines Entwurfes, schafft also den Schnittbahnen des Messers entsprechend flächiger und weniger detailliert. — Uebrigens ist auch die Behandlung des harten Marmors und beispielsweise des grobkörnigen Muschelkalks eine grundverschiedene, und man sollte ja nicht denken, daß man jeden Entwurf in jedem beliebigen Material



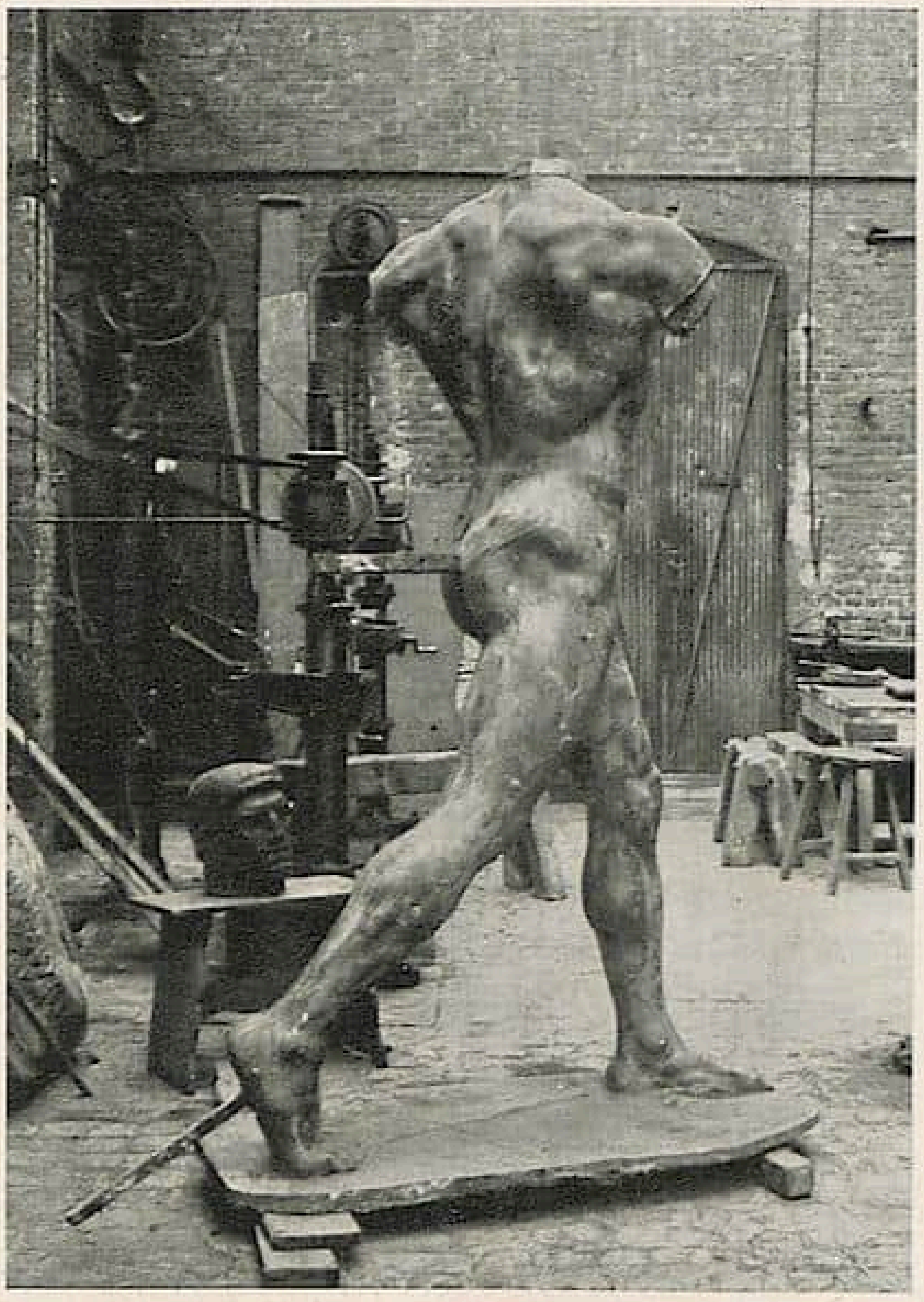
Sandguß. Die beiden Mäntel der Sandformen werden aufeinandergedeckt; der Hohlraum der oberen Hälfte ist mit einem Stangengerüst ausgelegt; das Ganze soll mit Gips ausgegossen und dieser „Kern" an den herausragenden Enden der Stangen herausgehoben werden; er wird dann auf sich eine der beiden Sandschichten tragen, von der die Gußstärke des Denkmals abgeschabt werden muß

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Der „Kern" liegt in den beiden Hälften des Sandgußmantels; von der Sandschicht des Kerns ist die spätere, hier noch als Luftschicht sichtbare Gußdicke abgeschabt; die Fußspitzen mit der Grundplatte werden massiv ausgegossen; im Rücken und Fuß des Kerns stecken die Eisenstäbe zum Abheben; beide Mantelhälften werden nun aufeinandergeschraubt, das Ganze in die Gießgrube versenkt: der Guß kann beginnen

ausführen könnte! Nein, jedes Material verlangt seine eigene Formensprache zur Offenbarung seiner besonderen Schönheit und erscheint bei falscher Wahl stumpf oder mißhandelt. Diese Formensprache des Materials kann nur derjenige Künstler ganz verstehen und sich bei seinem Entwurf schon nach ihr richten, der gewohnt ist, *in ihm* zu arbeiten. Das ist auch der Grund, weshalb sich so oft die *Bronze* diesem intimen Verstandenwerden durch die Künstler entzieht, weil eben ihrem Gestaltungsprozeß *vorgearbeitet* werden muß, er selbst sich aber letzten Endes nur nach physikalisch-chemischen Gesetzen vollzieht.



HUGO LEDERER — DER SIEGER

Nach dem Guß. Der Bronzeguß noch in rohem Zustande; er umschließt den Gipskern, dessen Stangen-Enden herausragen und nun abgesägt werden; die besonders gegossenen Arme und der Kopf werden angesetzt und das ganze sorgfältig abgefeilt und ziseliert. Das Denkmal ist fertig

Aus Schillers „Glocke" kennen wir von Jugend auf die äußerlichen Vorgänge eines großen Metallgusses und haben den Stimmungsgehalt der elementaren Materialisation so stark innerlich erlebt, als ob wir dabei gewesen wären. Diese lebendige, ästhetische Kenntnis wollen wir durch einige materielle Hinweise ergänzen, die dem Leser die Beurteilung der technischen Eigenschaften einer Bronze erleichtern könnten.

Das Tonmodell wird, wie wir es ja nun schon kennen, in Gips negativ abgeformt und positiv nachgegossen; wenn notwendig, wird auch eine Storchschnabelvergrößerung angefertigt. Dann bieten sich dem Künstler zwei Möglichkeiten für den weiteren Gang der Uebertragung in die Bronze: der *Sandguß* oder der *Wachsguß*, und die Auswahl zwischen beiden wird sich in erster Linie nach den äußeren Formen der zum Guß bestimmten Plastik, dann aber auch nach dem Grade der Vertrautheit des Künstlers mit den technischen Vorgängen richten. Hat die Plastik große Flächen und nicht zu viel lineare Ueberschneidungen mit hohlen Lufträumen zwischen den Gliedmaßen oder der Gewandung usw., mit anderen Worten: ist sie großzügiger und mit geringerer Bewertung von Details behandelt, so kann der Sandguß gewählt werden. Zeigt die Plastik aber nicht die obigen Merkmale, sondern bewegte und recht detaillierte Formen, so ist der Wachsguß zu empfehlen. Der Wachsguß ist aber auch für erstgenannte Fälle anwendbar, wenn der Künstler Wert darauf legt,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

in einem gewissen Stadium der Gußvorbereitungen noch einmal künstlerisch handelnd einzugreifen, was beim Sandguß nicht möglich wäre. Betrachten wir einmal die Unterschiede der beiden Verfahren.

Beim *Sandguß,* oder, besser gesagt, beim Guß in eine Sandform, bettet man die Plastik, das heißt den Gipsabguß, zur Hälfte in einen mit Sand gefüllten Kasten, so daß nur seine obere Hälfte frei herausragt. Dann drückt man, erst an eine Stelle des Modelles, Sand an und klopft ihn mit einem Hämmerchen zu einer festen, der Form sich glatt anschmiegenden Schicht. Darauf verfährt man mit einer benachbarten Stelle des Modells in gleicher Weise, bis die ganze Hälfte des Positivs mit einer, dessen Form *negativ* bergenden Sandschicht bedeckt ist, die zwecks festen Zusammenhaltes mit einer erkaltenden Gipsschicht hintergossen und dann an ihr haftend vom Modell abgenommen wird. Mit dessen anderer Hälfte verfährt man in ganz gleicher Weise und erhält somit jetzt in zwei Hälften ein vollständiges Negativ, das, für sich allein zusammengesetzt, in seiner inneren Hohlform ein ganz genaues Abbild des Originalmodells birgt, nur eben negativ. Aber man kann diese negative Hohlform nicht massiv ausgießen, denn Bronze ist teuer und der Abguß würde auch, zumal bei großen Denkmälern, viel zu schwer werden. Somit ist man also genötigt, die negative Sandform noch einmal positiv mit Sand zu formen. Dies Sandpositiv wird wieder aus dem Sandnegativ herausgenommen, worauf man von ihm an allen Stellen eine mehrere Millimeter starke Schicht abschneidet: das ist der künftig zwischen Positiv und Negativ verbleibende Luftraum, der schließlich mit flüssigem Metall ausgegossen wird.

Beim Wachsausschmelzverfahren, kurz *Wachsguß* genannt, wird das erste Negativ nicht aus Sand, sondern aus Gelatine gemacht, das kappenartig vom Original abgezogen werden kann und mit einer Wachsschicht innen ausgepinselt und dann mit Gips ausgegossen wird, der, als Positiv herausgenommen, die Wachsschicht auf sich trägt. Diese Wachsschicht nun ist es, die vom Künstler beliebig nachgearbeitet und sogar ergänzt werden kann. Es ist klar, daß bei der oben geschilderten Abformerei beider Systeme viele Feinheiten verloren gehen müssen. Wenn es auf sie nicht so sehr ankommt, oder sie schon ursprünglich im mehr monumentalen Original nicht vorhanden waren, so wähle man die Sandform, die überdies dem glühenden Metall beim Guß besser widersteht. Wenn aber die Details wichtig sind, so muß das Wachsverfahren angewendet werden und der Künstler muß dabei handelnd und erneuernd eingreifen; diese sehr prekäre Arbeit muß er selbst ausführen, und darf sie nicht, wie es leider oft geschieht, gedankenlos den subalternen Hilfskräften überlassen.

Ist nun das Wachspositiv korrigiert, so wird seine Oberfläche mit Gips erst vorsichtig bepinselt und dann mantelartig dick mit ihm übergossen. Die jetzt verborgene und nur durch die Gußröhren erreichbare Wachsschicht wird beim Guß durch das flüssige Metall ganz ausgeschmolzen und ersetzt, bildet also die spätere Denkmalsstärke. Die vom Künstler bei der Korrektur geleistete Arbeit wäre „verloren“ und müßte bei etwaigem Mißlingen des Gusses auf gleichem Wege noch einmal getan werden; aber: wohl dem Künstler, der diese freilich recht mühsame Wachsarbeit zu leisten vermag, sich ihr willig unterzieht und seine Plastik nicht passiv erst dann aus den Händen des Gießers entgegennimmt, wenn an ihr nichts mehr zu verbessern, oder — zu verderben ist! Gelang der Guß, so wird der Künstler die hohe Freude erleben, auf dessen Oberfläche die intimsten Spuren seiner auf der Wachsschicht geleisteten künstlerischen Handarbeit wiederzufinden. Sein Interesse für die eigene Schöpfung wird ihn auch davor bewahren, die gegossene Bronze von fremden und nicht von seinen eigenen Händen ziselieren zu lassen, oder gar zu erlauben, daß sie in der von den Kitschbronzehändlern beliebten sündhaften Weise mit Säuren beschmiert werde, um die sogenannte „künstliche Patina“ zu erzeugen. Er weiß, daß diese künstliche Patina nur ein grobes Blendwerk ist und die Bildung der wirklichen Patina — die *nur* durch die Einwirkung von Zeit und Luft gebildet wird, aber nicht etwa eine Bedeckung, sondern eine *Veränderung* der Oberfläche darstellt — für immer verhindern würde!

Ich bin mir wohl bewußt, daß eine Beschreibung des Werdegangs einer Plastik mit Worten niemals die lebendige Anschauung ersetzen kann. Deshalb möchte ich jedem, der die Gelegenheit dazu hat, dringend raten, einmal dem Künstler selbst bei seiner Arbeit zuzuschauen oder der grandiosen Feierlichkeit eines Bronzegusses beizuwohnen.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Das Publikum ist, wie ein Bettler, an kleine Münze gewöhnt und erschrickt, wenn der Genius eine große Münze herausholt. — *E. J. Hähnel*

Die Kunst der Malerei ist vielleicht indiskreter als irgend eine andere. Sie ist das unanfechtbare Zeugnis des geistigen Zustandes des Malers im Augenblick, wo er den Pinsel hält. — *Eugène Fromentin*

Das Malen allein macht es nicht aus: ein bedeutender Mensch muß hinter dem Maler stehen. — *Adolf Bayersdorfer*

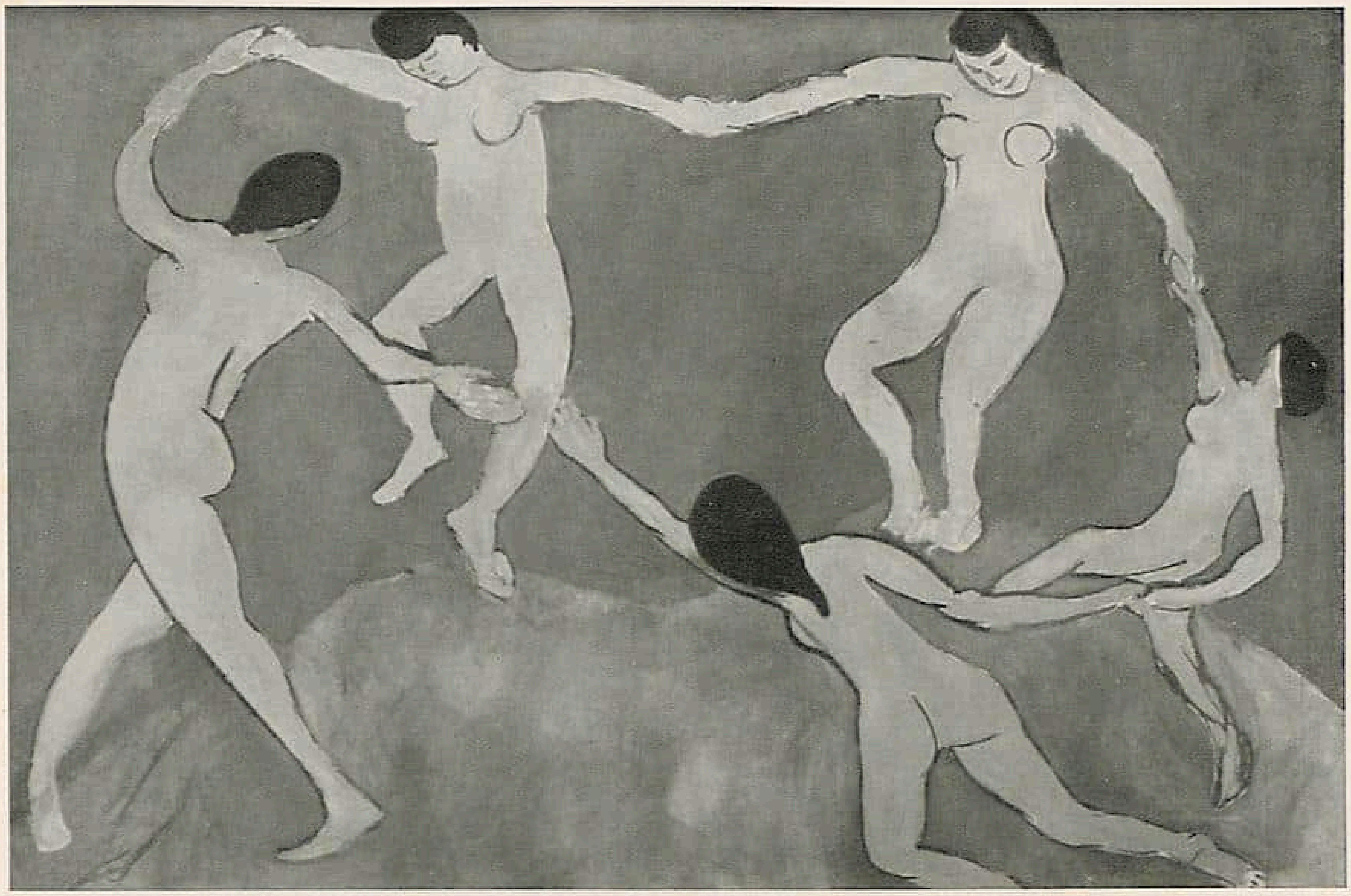
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

XXVI. Ausstellung der Berliner Secession

Mit Erlaubnis von Bruno Cassirer, Berlin

MAX SLEVOGT, FRANCESCO D'ANDRADE ALS DON JUAN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HENRI MATISSE DER TANZ

XXVI. Ausstellung der Berliner Secession

DIE XXVI. AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

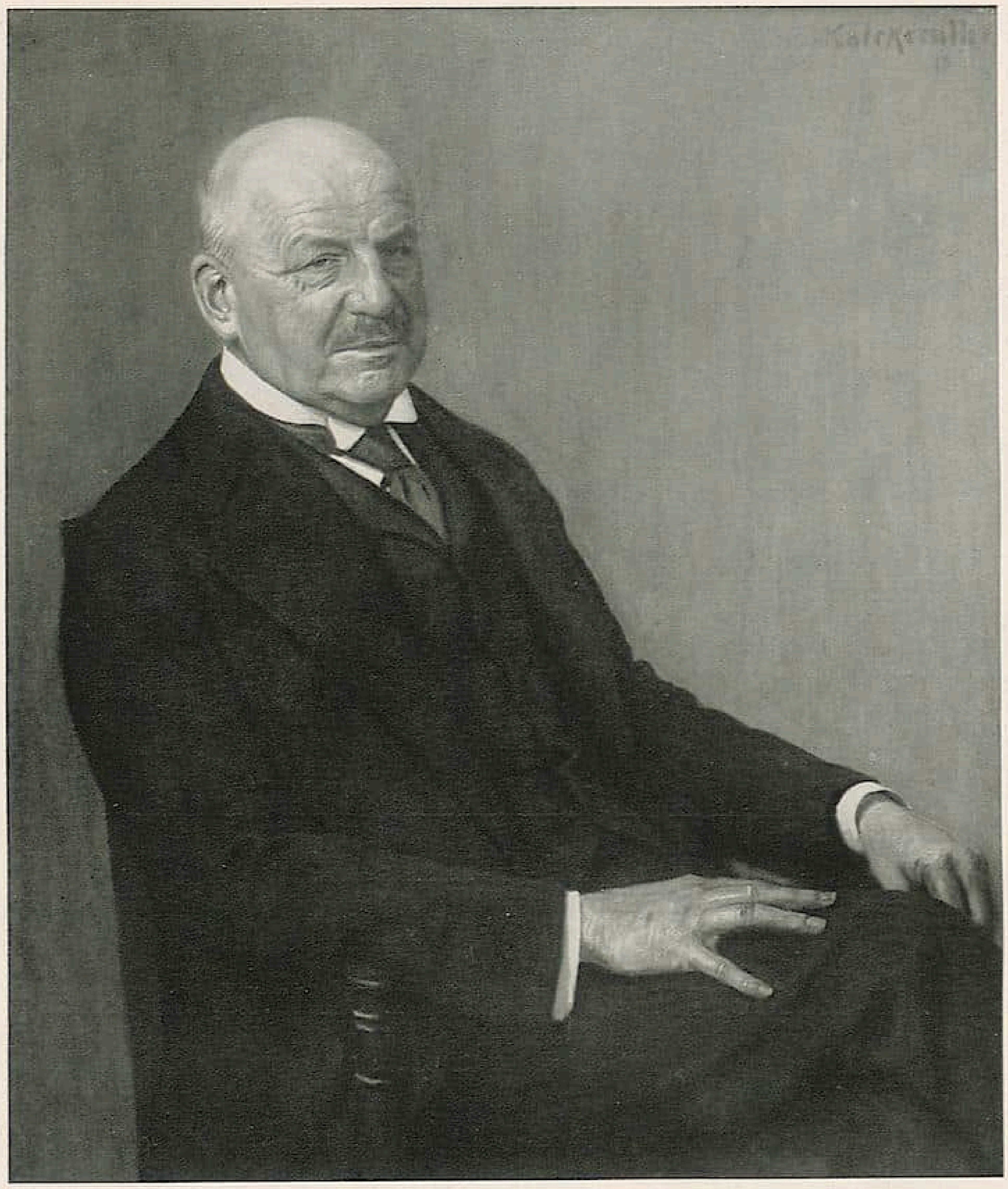
Von Curt Glaser

Dreimal fünf Jahre hat die Berliner Secession trotz mancher Wandlungen im kleinen als einheitlicher Organismus sich zu behaupten vermocht. Das erste Lustrum war die Zeit des Kampfes. Der Sieg, den man überhaupt erhoffen konnte, wurde erfochten. Auf seiten der Verständigen gab es kaum mehr ernstliche Gegner. Ein zweites Jahrfünft konnte man sich ruhig im Erfolge sonnen. Das dritte Lustrum aber brachte bereits Alterserscheinungen auf der einen Seite, neue Gegner auf der anderen. Kämpfte man früher gegen die Alten, so fand man nun die Jungen als Feinde auf dem Plan. Eine neue Generation begehrte das Feld für sich. Der Secession blieb nur die Wahl, entweder als Künstlerverein sich mit seiner Mitgliederzahl abzuschließen und das Leben zu fristen, so lange es ging, oder aber sich selbst zu verjüngen, das heißt nach Möglichkeit die alten Elemente durch junge zu ersetzen.

Die Kompromißversuche der letzten Jahre hatten nichts gefruchtet. Das mußte jedem klar geworden sein. Es galt, ganze Arbeit zu tun und vor allem im eigenen Lager die unvermeidlichen Konsequenzen zu ziehen. Es mußte Platz geschaffen werden für das Neue, nicht nur im räumlichen Sinne, sondern vor allem um zu zeigen, daß der Schwerpunkt der Ausstellung verschoben wurde. Wer im Laufe dieser fünfzehn Jahre sich nicht im einen oder anderen Sinne bewährt hatte, der mußte jetzt auf der Strecke bleiben. Das ist der Sinn der Zurückweisung vieler Mitglieder, die so böses Blut machte. Es ist begreiflich, daß hier nicht im ersten Anlaufe sogleich reiner Tisch gemacht werden konnte. Die Losung, nach der gehandelt werden sollte, ist aber deutlich genug geworden: von den Alten nur den, der die Versprechungen seiner Jugend eingelöst hat, von den Jungen nur den, dessen Werk neue Verheißungen zu bringen scheint.

Der Maßstab absoluter Qualität kann für die Secession nicht ausschlaggebend sein.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



L. v. KALCKREUTH — HERRENBILDNIS

XXVI. Ausstellung der Berliner Secession

Darum irren die Zurückgewiesenen, die jetzt gemeinsam ihre Werke dem Publikum zeigen, um zu beweisen, daß sie nicht weniger wert sind als die neu Aufgenommenen. Das ist möglich. Es zu entscheiden, wird eine spätere Zeit berufener sein als wir. Vielleicht werden nach abermals fünfzehn Jahren viele, die heut zum ersten Male in der Secession vertreten sind, wiederum zu den Refüsierten zählen. Die Secession, wie sie heut entschlossen ihr neues Programm aufstellt, muß ein Durchgang sein, und sie ist das Gegenteil einer wirtschaftlichen Interessengemeinschaft. Es war darum ein Grundfehler, sie überhaupt in Form eines Vereines zu konstituieren. Ein Arbeitsausschuß hätte genügt. Denn mit Recht beklagen sich heut die refüsierten Mitglieder, daß ihnen jede Ausstellungsgelegenheit abgeschnitten wurde. Vielleicht wäre manch einer von ihnen auch heut schon in wohlverdienten Amt und Würden, hätte ihm das Odium der Secessionsmitgliedschaft nicht den Weg zu offiziellen Ehren versperrt. Es ist unter den Werken der Zurückgewiesenen kaum etwas, das in einer großen Kunstausstellung nicht annehmbare Figur machen würde, aber in die Secessionsausstellung gehört nur, was dort noch keinen Platz finden kann, oder was der Ehre würdig scheint, zu einer kleinen Elite gezählt zu werden.

Man könnte gewiß darüber streiten, ob Breyer so viel besser ist als Oppler, Meid so viel ernster als Meseck oder Lederer die Stelle gebührt, die man den Büttner, Herstein, Pottner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

XXVI. Ausstellung der Berliner Secession

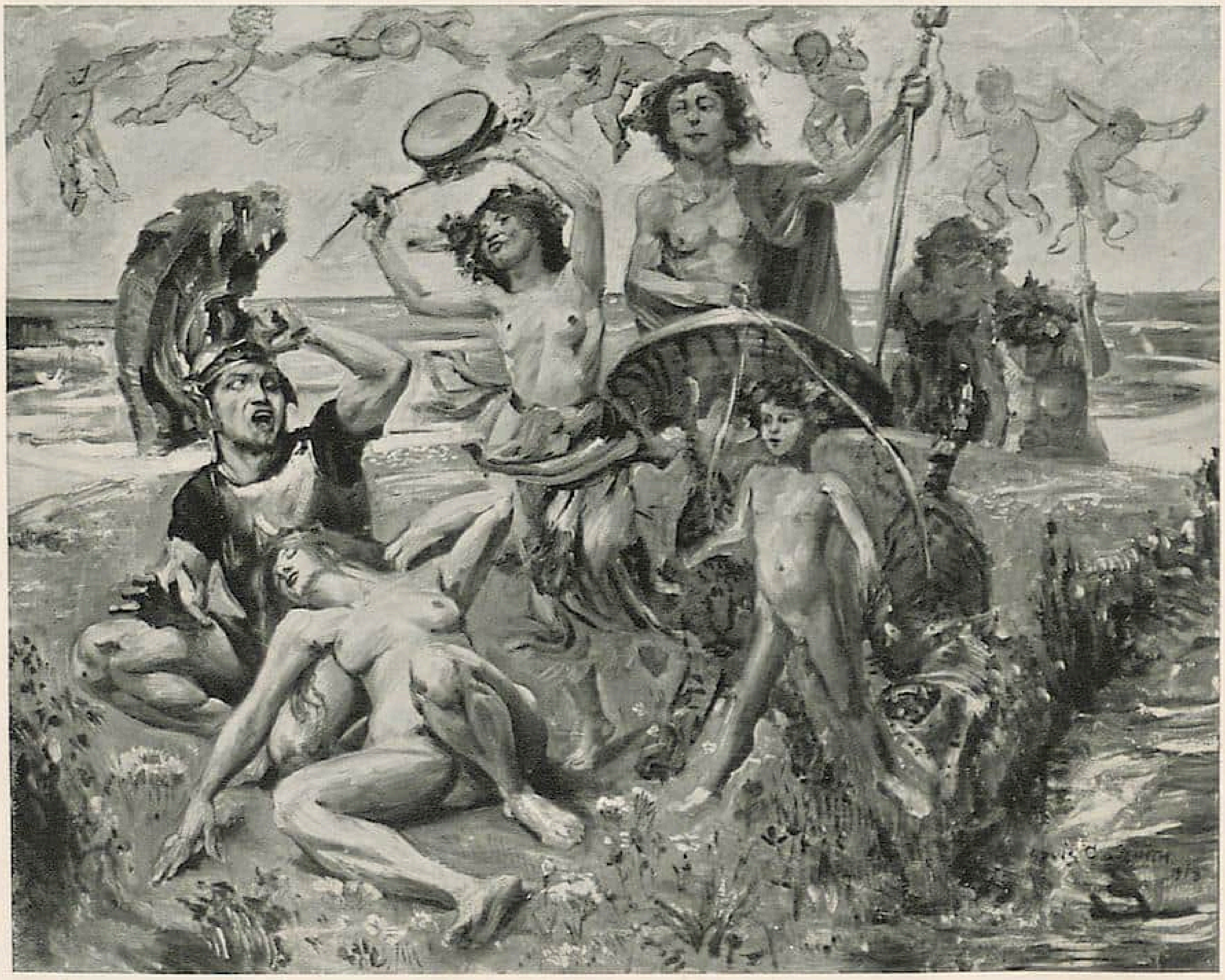
MAX BECKMANN
BILDNIS DER FAMILIE SIMMS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

verweigerte, und es gäbe andere Gegenüberstellungen der Art mehr. Aber man wird unbarmherzig genug sein, lieber den Rahmen noch enger zu wünschen, als die jetzt Refüsierten um solcher Gerechtigkeit willen wieder aufgenommen zu sehen. Ein sonderbarer Wandel ist es. Vor ein paar Jahren noch taten sich die Refüsierten zu einer „Neuen Secession" zusammen. Damals waren es die Jungen. Jetzt könnten mit einigem Recht die Zurückgewiesenen sich als „die alte Secession" konstituieren, und wie ihr heimlicher Führer thront unter ihnen, von Spiro gemalt, Meier-Graefe, der im vergangenen Winter in Cassirers Kunstsalon eine so donnernde Philippika gegen die neuen Regungen in der bildenden Kunst geschwungen hatte.

Paul Cassirer aber, durch dessen Ausstellungssaal damals der Warnruf des ehemaligen Revolutionärs erschallte, ist jetzt der Präsident der Secession und seiner Tatkraft sowie der konsequenten Haltung der Jury unter Slevogts Vorsitz ist die entschlossene Wendung zu danken, die diese entscheidende Ausstellung ermöglichte. Es ist gewiß leicht, auch diesmal zu nörgeln. Vieles hätte noch anders sein können. Manches wird sicherlich in Zukunft anders werden, sofern im gleichen Geiste weitergearbeitet wird. Die Hauptsache aber bleibt, daß der Verjüngungsprozeß einmal begonnen wurde, daß wir die „Neue Secession" nun haben, nicht als unsichere Gründung, sondern in dem gefestigten Rahmen des alten Hauses, das den Bestrebungen der Jungen den Rückhalt einer geachteten Heimstätte gewährleistet.

Denn das ist das Wesentliche. Nicht allein, daß ein weiteres Publikum mit Künstlern bekannt gemacht wird, deren Werke hier und dort auch sonst schon gezeigt wurden, sondern daß ihren Bestrebungen die erste Anerkennung gezollt wird, daß die Jury der Secession, die heut doch als achtenswerte Instanz gelten darf, sie nicht nur halb widerstrebend in einen Vorraum einläßt, sondern ihnen gleiche Rechte einräumt, das ist der Sieg, den die junge Generation diesmal erfochten hat.



LOVIS CORINTH — MYTHOLOGISCHE SZENE (ARIADNE AUF NAXOS)

XXVI. Ausstellung der Berliner Secession. — Mit Erlaubnis von Bruno Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN REITERIN

XXVI. Ausstellung der Berliner Secession. — Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

MATISSE war wohl schon einmal gezeigt worden, aber man hatte ihn den Lachern preisgegeben. Diesmal stellt man ihn mit seinem großen „Tanz" in das Zentrum der Ausstellung (Abb. S. 457). Der große Saal wurde mit drei rundbogig schließenden Tordurchbrüchen nach rückwärts geöffnet, und dort hinten in einem Raume allein und nur zusammen mit Plastiken ist die große Leinwand aufgestellt. So ist ihre Bedeutung auch äußerlich betont, wenn man auch zweifeln muß, daß viele sie heut schon ganz zu ermessen vermögen. Denn dieser „Tanz" ist in seiner Zurückführung auf die einfachsten Formangaben keineswegs, was er den meisten heut noch scheint, und das gerade Gegenteil von Plakat oder Dekoration. Diese Linien sind nicht als solche leichthin erfunden, sondern sie sind aus dem eingehendsten Körperstudium entstanden. Die Akte sind nicht in einen gewollten und vorausbestimmten Rhythmus eingezwungen, sondern aus dem Reigen selbst ist diese letzte Kristallisation des Kreisschwunges abgeleitet. Die Form ist zum Träger nur eines, aber des allerstärksten Ausdrucks geworden, und wie in den sparsamsten Linienmitteln, so ist in nur drei Farben der ganze Zauber des Stofflichen eingefangen.

An einem einfachen Stilleben mit einem Alpenveilchen wird man den Sinn der farbigen Oekonomie, die Matisse übt, leichter begreifen als an dem in jedem Betracht heut noch schwierigeren „Tanz". Hier kann man es unmittelbar sehen, wie die Palette auf ganz wenige Farbtöne beschränkt ist, um diese dann in ihrer ganzen Reinheit zum Klingen zu bringen. Aber auch in der Komposition ist ein solches unscheinbares Stilleben ebenso meisterlich abgewogen wie das große Bild. Auch hier ist keine Linie zufällig, jede Träger eines Ausdrucks, und das Ganze nicht ein abgemalter Blumentopf, sondern etwas wie der Typus seiner Gattung.

In dem Hauptsaale der Jungen ist diesem Stilleben des Matisse mit zwei anderen Bildern seiner Hand der Ehrenplatz gegeben, um auch

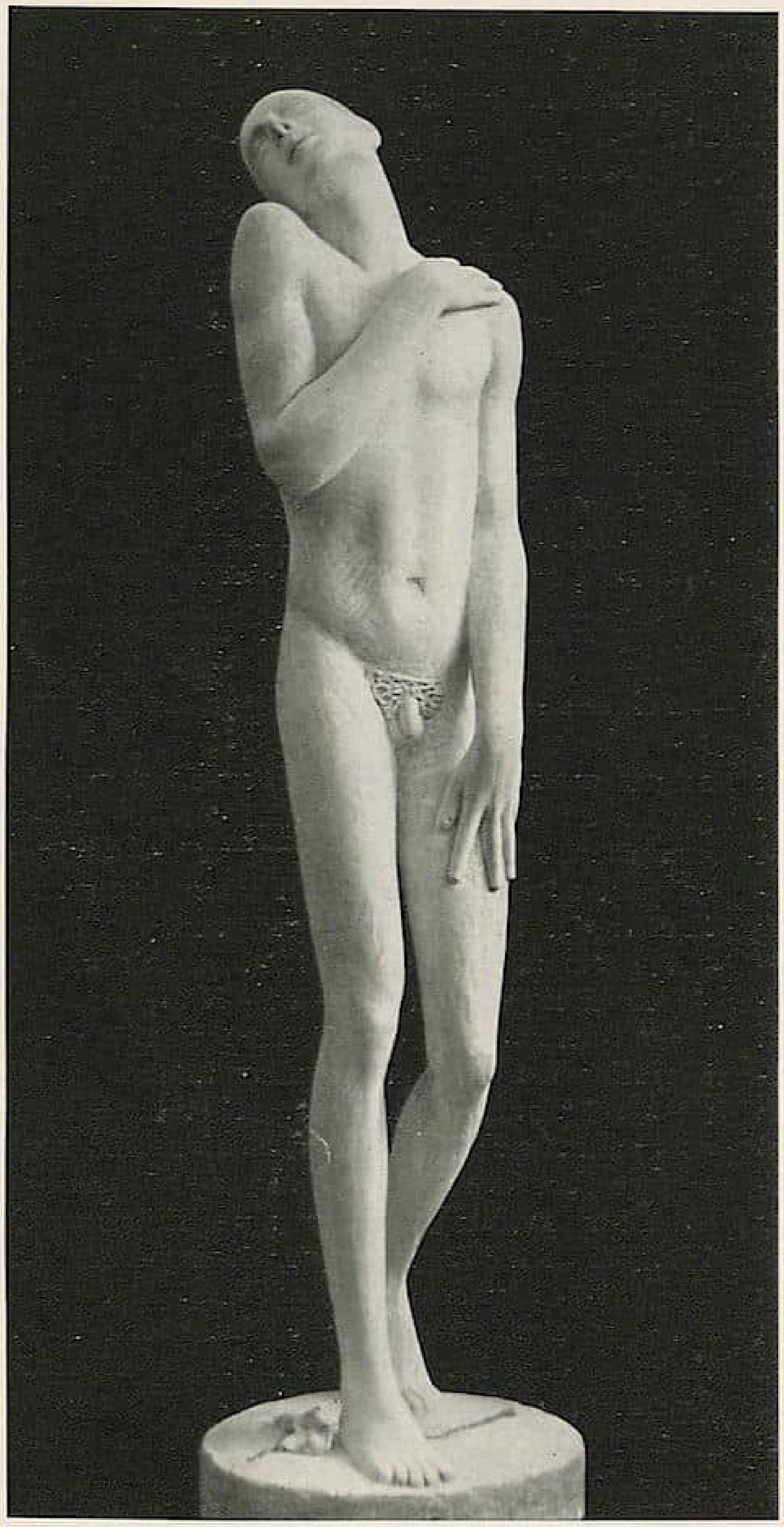
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

hier den Rang der Dinge zu bezeichnen. Auf vielfachen Wegen geht auf Anregungen des Franzosen zurück, was hier von Werken junger Deutscher gezeigt wird. Als sein unmittelbarer Schüler bekennt sich offen OSKAR MOLL, der sich in die Harmonien einer eng begrenzten Skala reiner Farben einzufühlen bestrebt. Auch HANS PURRMANN, dessen starke Begabung dem unmittelbaren Einfluß seines Lehrers lange widerstand, geht jetzt ganz auf die koloristischen Probleme des Matisse ein, aber die Farben seiner südlichen Landschaften haben diesmal etwas allzu Materielles und zu wenig überzeugende Beziehung auf die Dinge, die sie vorstellen wollen.

In viel höherem Maße trifft dieser Vorwurf den Münchner ADOLF ERBSLÖH, dessen Landschaft leuchtet wie ein von rückwärts belichtetes Glasfenster und dessen buntfarbene Akte (Abb. S. 464) ebenso nicht den Versuch machen, die koloristische Bildharmonie mit dem natürlichen Vorwande in eine mögliche Parallele zu bringen.

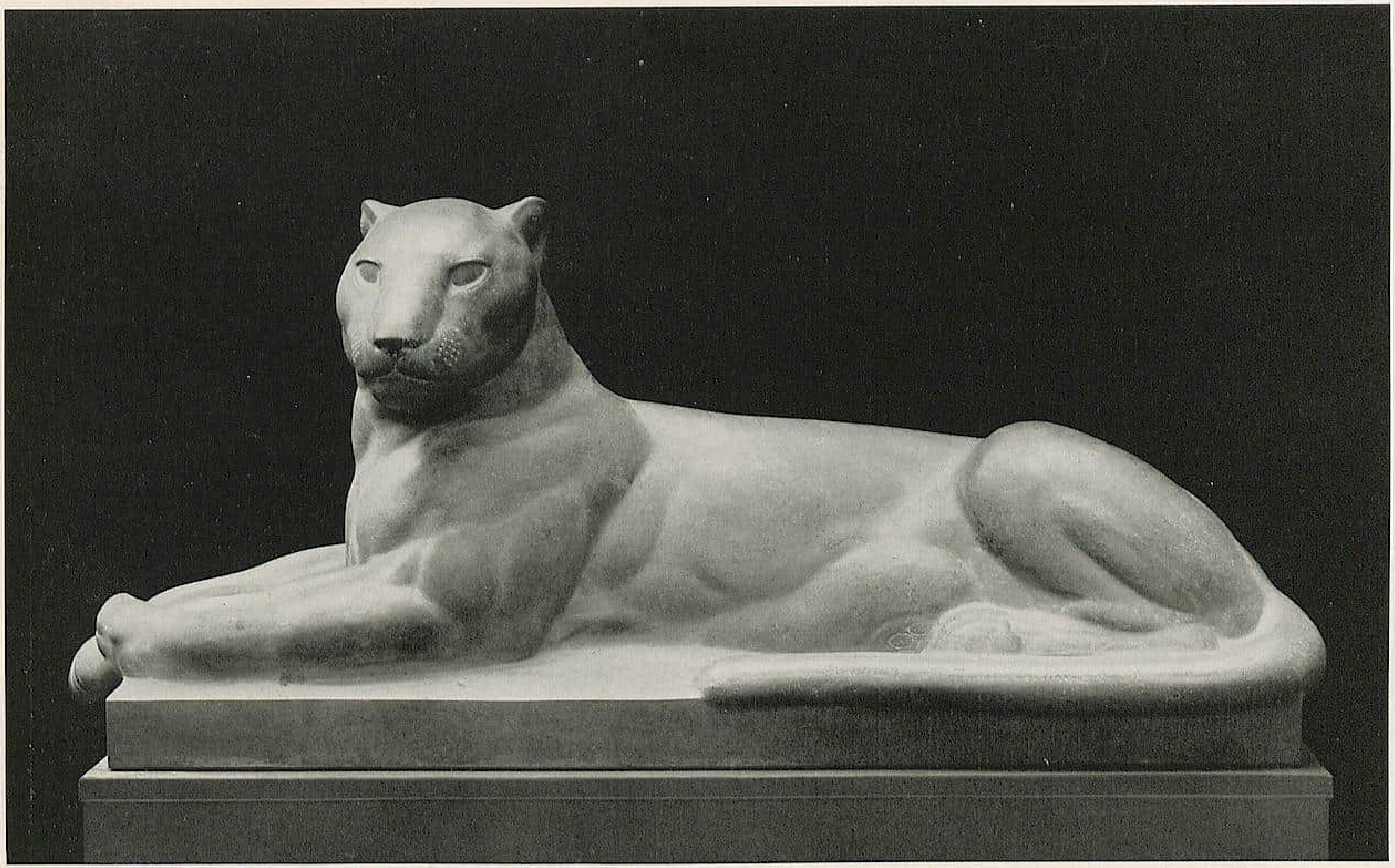
Besser schneiden die jungen Berliner ab. Die anderen Mitglieder der „Brücke" sind nun Pechstein gefolgt, der schon im vorigen Jahre seinen Einzug in die Secession gehalten hatte. PECHSTEIN (Abb. S. 464) war jüngst in einer Kollektivausstellung besser vertreten und besser zu beurteilen als mit den nicht glücklich gewählten drei Bildern hier, die zu gleichmäßig gestimmt sind und ihn nur von einer Seite zeigen, von der Seite der zunehmenden Beruhigung, die eine neue Vertiefung in die umgebenden Dinge bedeutet, mit der aber zugleich ein Nachgeben verbunden ist, eine gewisse Weichheit, die allerdings ersichtlich nur das Durchgangsstadium bezeichnet, in dem sich der Künstler heute wieder befindet. An unmittelbarer Schlagkraft ist das Blumenstilleben, das SCHMIDT-ROTTLUFF ausstellt, entschieden überlegen. Es ist in diesem Bilde eine Energie des farbigen und formalen Ausdrucks, die über die Gewaltsamkeit ganz und gar hinweghilft und zu rückhaltloser Anerkennung zwingt. Reicher vertreten, und vielleicht auch darum problematischer sind Heckel und Kirchner. ERICH KIRCHNER spricht am reinsten in der Hafenlandschaft, die in ihrer starken Vereinfachung an Matisse erinnert. Die wohltuende Klarheit des Franzosen wird aber im Vergleiche offenbar. Kirchner ist noch genötigt, die Dinge zu zwingen, damit sie in sein Linien- und Farbengerüst hineinpassen, und er kann auch nicht auf das gegenständlich Auffallende verzichten, das in seiner „Tänzerin" (Abb. S. 470) sich unangenehm aufdrängt. Derselbe Vorwurf trifft E. L. HECKELS „Sterbender Pierrot" (Abb. S. 478), der übrigens schön und wirkungsvoll in den Raum gestellt ist. Am interessantesten von seinen drei Bildern ist das „Bad im Freien", das aus den primitivsten Raumkompositionen etwa der Buschmannmalereien neue Schönheiten herzuleiten versteht.

Wir sind nun einmal müde geworden der raumtäuschenden Zentralperspektive.



E. DE FIORI — JÜNGLING (BRONZE)
XXVI. Ausstellung der Berliner Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



XXVI. Ausstellung der Berliner Secession

AUGUST GAUL
LIEGENDER PANTHER (STEIN)

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

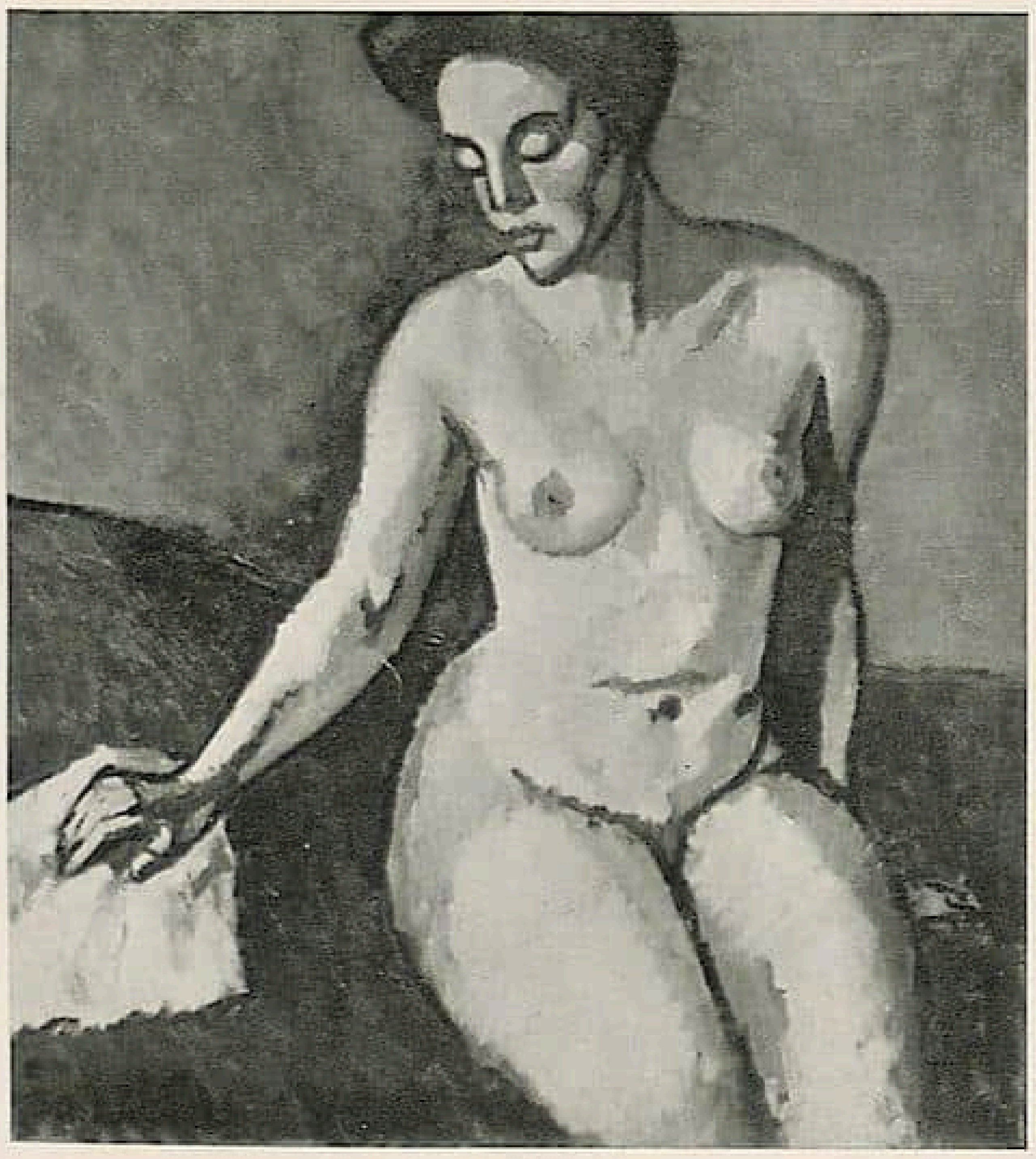
Wir wollen die Fläche empfinden, deren Existenz doch nicht verleugnet werden kann. Und Heckels Teich mit den Badenden, der sich mit Anweisungen für Raumvorstellungen begnügt, ebenso wie er für das Gegenständliche nur Andeutungen gibt, bezeichnet ohne Frage einen Weg, wie ein Erlebnis malerisch zu bewältigen ist.

Max Beckmann gibt das Gegenbeispiel. Er hat sich diesmal an die ungeheure Katastrophe des Untergangs der Titanic herangewagt. Was er davon zeigt, ist nicht mehr als eine Episode. Der Eindruck des Erschütternden bleibt ganz und gar aus. Man sieht Boote mit Menschen auf blaugrünem Meere, sieht im Hintergrunde ein erleuchtetes Schiff, aber der Zusammenhang ist ein rein literarischer und eigentlich nur im Wissen des Beschauers begründet. Die malerischen Qualitäten, die man Beckmann nicht absprechen darf, werden seinem Titanicbilde nicht zu dem Ruhm verhelfen, den „Das Floß der Medusa“ als Schilderung eines ähnlichen Unglücks über die Stunde des Ereignisses hinaus immer bewahren wird. Denn das Wesentliche ist nicht erfaßt. Die kleine und halb parodistische Darstellung des gleichen Vorgangs, die ein Nachahmer des Henri Rousseau bei den Indépendants in Paris zeigte, gab den Gesamtaspekt noch besser, und diese Fähigkeit der Konzentration des Wesentlichen in seinen bestimmenden Zügen scheint in dem kleinen Bilde Heckels verheißungsvoll vorgebildet.

MAX PECHSTEIN — BILDNIS W. F.
XXVI. Ausstellung der Berliner Secession

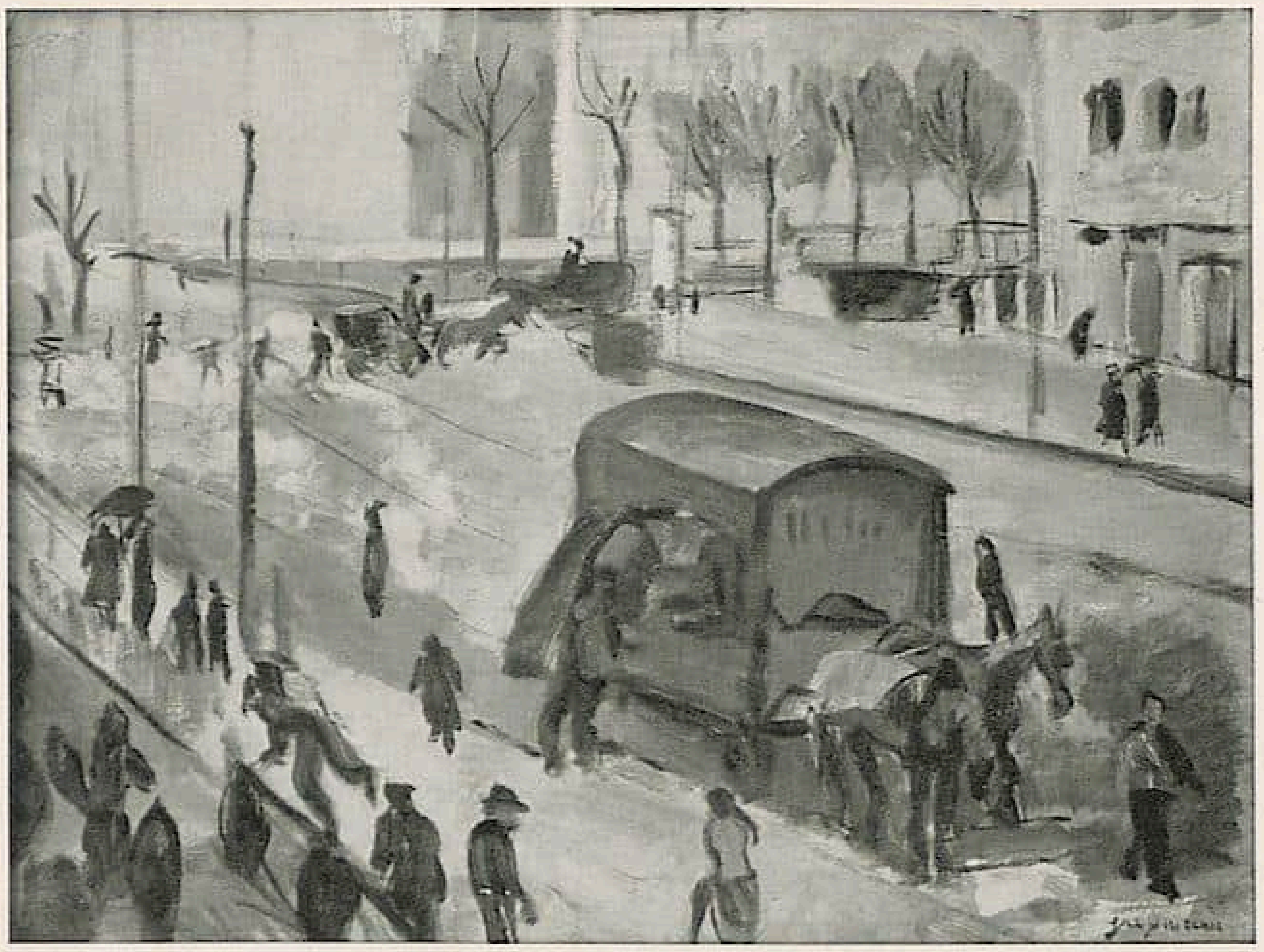
Es sind noch andere, die um das gleiche Problem sich bemühen, aber keiner mit gleichem Ernste. Manches Spielerische läuft hier unter. So malte Klaus Richter ein Bild, das er „Revolution“ nennt (Abb. S. 471), ganz in Erinnerung an vormärzliche Kunst und aus der Kenntnis alter Stiche. Der weite Platz mit den zahllosen kleinen Figürchen ist malerisch nicht übel bewältigt, aber alle Mühe ist letzten Endes doch nur an einen Witz vertan. Ganz ähnlich gibt sich Magnus Zeller in dem Kampf um den Leichnam des Patroklus. Die primitiven Glasmalereien bäurischer Kunstübung scheinen Heinrich Heuser inspiriert zu haben, und auch Freyhelds „Ruggiero“ lehnt sich sichtlich an das Bauernbarock dieser neuerdings beliebt gewordenen Glasbildchen an. Von Cézanne abgeleitet sind die kleinen Aktkompositionen, mit denen Hans Steiner ähnliche Wege geht wie der von manchen Seiten arg überschätzte Genin.

Zum ersten Male begegnet man in der Secession dem Wiener Oskar Kokoschka (Abb. S. 477), sicher einem der stärksten Talente der jungen Generation. Eine



ADOLF ERBSLOH — WEIBLICHER AKT
XXVI. Ausstellung der Berliner Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RUDOLF GROSSMANN STRASSENBILD

XXVI. Ausstellung der Berliner Secession. — Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

Gefahr für ihn ist die etwas weiche Empfindsamkeit, die Wiener Eigenart zu sein scheint. Das gleichsam unbewußte, traumhaft mediumartige Nachgeben ist aber zugleich der eigene Reiz seiner Kunst, in der ein zweites Gesicht etwas zu enthüllen scheint, das tiefer reicht als die Oberfläche der Dinge. Was man Kokoschka glaubt, wirkt bei MAX OPPENHEIMER, dem anderen Wiener, als kühle Effektrechnung. Ein geschmäcklerisch dekadenter Farbensinn ist das beste an seiner Kunst und macht ein kleines Stilleben am erträglichsten. Eine Geiße-

VINCENT VAN GOGH GEBIRGSLANDSCHAFT

XXVI. Ausstellung der Berliner Secession. — Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

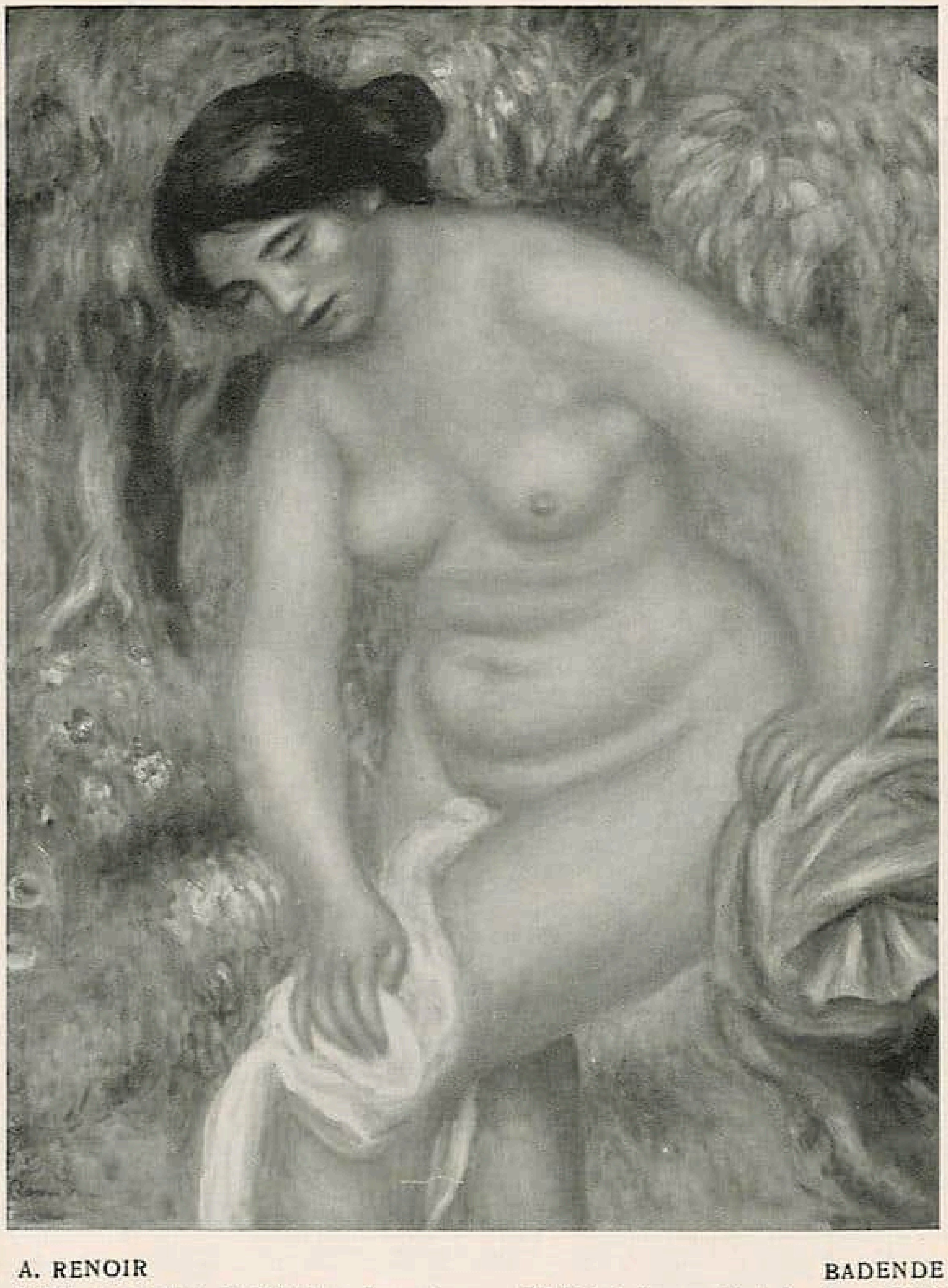
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

lung, eine Pietà aber sind in ihrer beardsleyhaft bewußten Affektation eines Gefühles und der absichtlich manierierten Formgebung das Gegenteil der naiven Ausdruckskunst seines Landsmannes.

Neben der Weichheit der Wiener empfindet man doppelt den schweren Ernst der Kunst HERMANN HUBERS, der mit einem einzelnen Bildchen im vorigen Jahre vertreten war, diesmal mit drei Werken eingelassen wurde, die eine bessere Anschauung seines Schaffens gewähren. Die auf einfachste Formen zurückgeführte Hochgebirgslandschaft und mehr noch die zwei groß gesehenen und knapp in die Fläche komponierten zwei Frauengestalten (Abb. S. 470) zeigen, wie Huber auf dem Wege ist, das Erbe Hodlers in seinem Sinne fruchtbar zu machen.

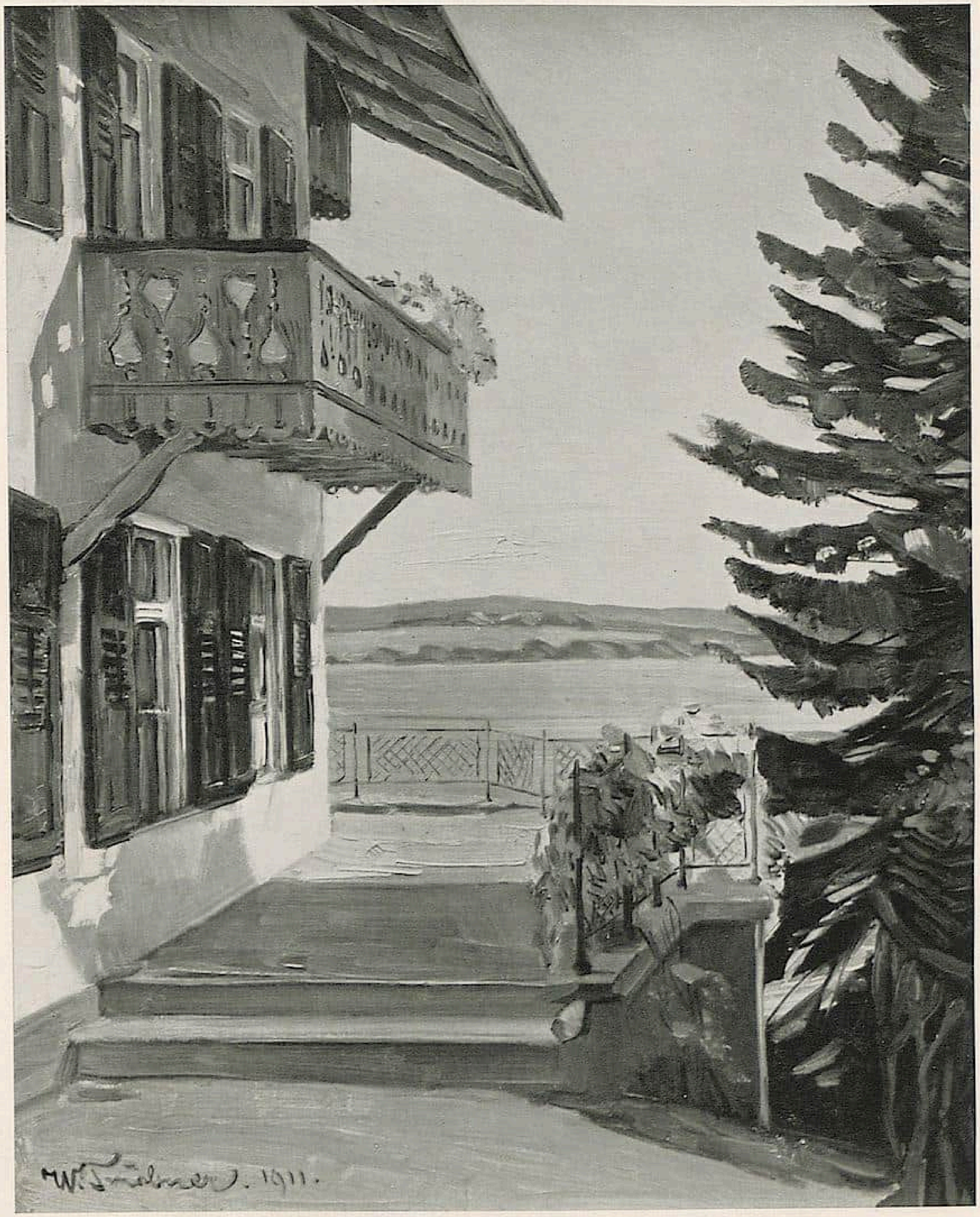
Neben der neuen Jugend hat der ältere Nachwuchs der Secession diesmal einen schweren Stand. Nicht übel schneidet BENNO BERNEIS ab, dessen „Reiter am Meer“ (Abb. S. 476) eine Weiterbildung des im St. Georg vom vorigen Jahre angeschlagenen Themas bringt. Die Lösung eines durchempfundenen Motivs in bildhaften Rhythmus gelingt ihm besser als etwa OTTO HETTNER in seinen „Niobiden“ (Abb. S. 472), die akademisch wirken, weil ihnen die innere Wärme des Erlebnisses fehlt. Ganz unglücklich ist WALDEMAR RÖSLERS Versuch, ein modernes Totentanzbild im großen Format zu schaffen. Er kommt über das nur Illustrative nicht hinaus, und die Form bleibt leer, die Farbe äußerlich. BECKMANNS Familienbild (Abb. S. 459), das sich an die Reihe seiner glücklichsten Arbeiten anschließt, ist in seiner Bescheidung auf das Modellmäßige doch das weit inhaltreichere Kunstwerk.

Von den in Paris lebenden Deutschen war Purrmanns bereits gedacht. WALTER BONDY gibt sich diesmal in ein paar Landschaften weich und süßlich. Es ist nicht Entwicklung, wenn jedes Jahr eine neue Manier bringt.



A. RENOIR BADENDE
XXVI. Ausstellung der Berliner Secession. — Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



XXVI. Ausstellung der Berliner Secession

W. TRÜBNER
WEISSES HAUS AM STARNBERGER SEE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Aber nicht minder bedenklich ist die immer gleichbleibende Einstellung auf eine Note. So zeigt Julius Pascin wieder ein paar Bilder junger Mädchen in der farbigen Stilisierung auf müde, zärtliche Töne (Abb. S. 479). Eng mit ihm zusammen gehört Rudolf Grossmann, der die Stimmung einer Berliner Vorortstraße ausgezeichnet festzuhalten weiß (Abb. S. 465). Auch Karl Walser sucht hier Anschluß. Aber sein „Kaffeekonzert" ist doch im besten Falle liebenswürdige Geschmackskunst.

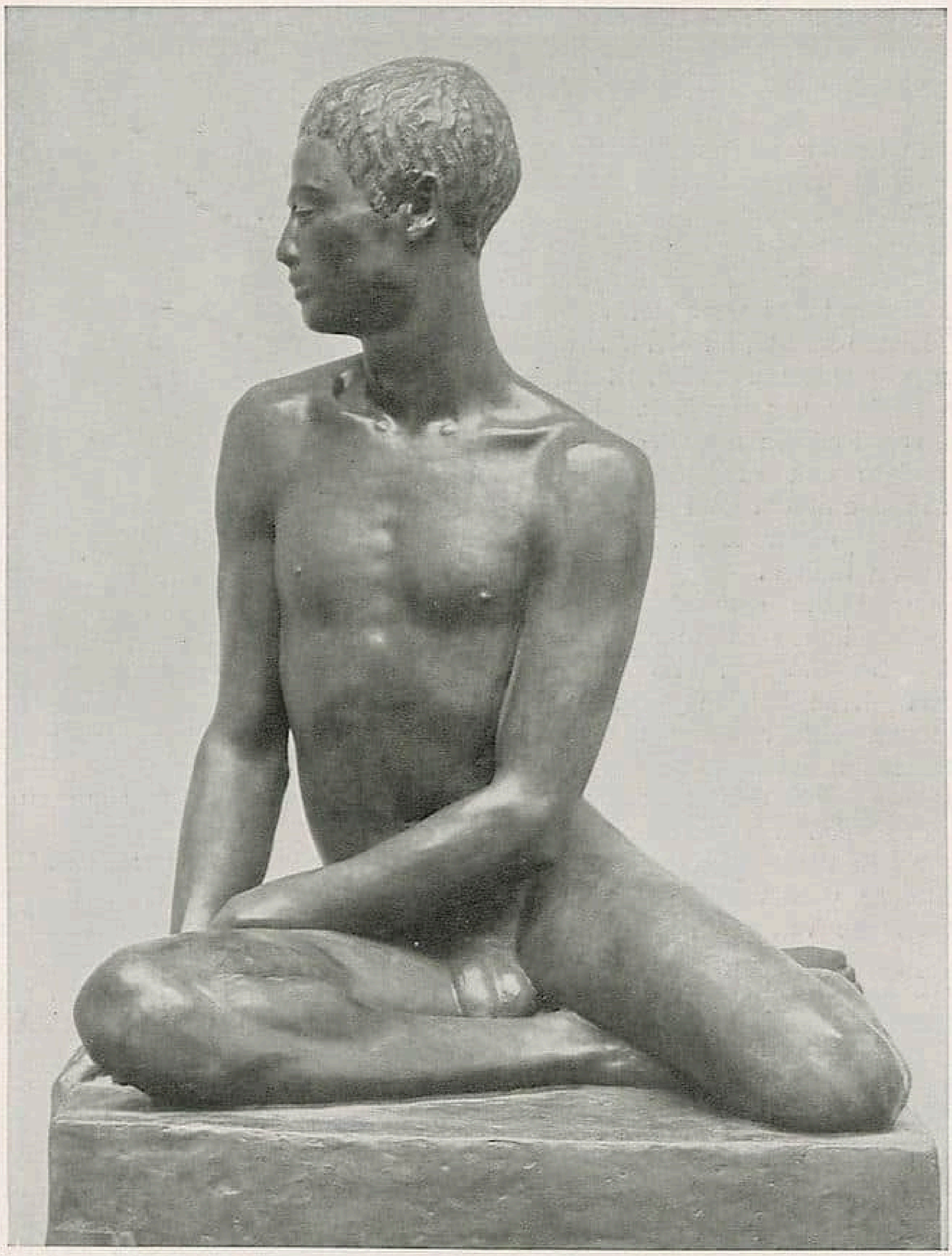
Von der älteren Generation ist Max Slevogt nur mit ein paar Gelegenheitsarbeiten vertreten. Am glücklichsten ist der kleine d'Andrade, der in dem edelsteinhaften Rot des Rockes dem letzten großen Bilde des gleichen Themas weit überlegen ist (Abb. geg. S. 457). Eine schöne Landschaft von Lovis Corinth muß mit dem mißglückten Teppichhändler und mit dem seltsam zusammenhanglosen Bilde der „Ariadne auf Naxos" (Abb. S. 460) versöhnen. Es war niemals Corinths Sache, ein mehrfiguriges Bild räumlich einheitlich zu behandeln. Die vorzüglichen Details helfen über diesen Mangel des Bildes nicht hinweg.

Eigene Räume für kleine Kollektivausstellungen wurden Trübner und Liebermann gegeben. Trübner zeigt neben den altmeisterlich tonschönen Werken seiner Frühzeit ein paar neuere Landschaften (Abb. S. 467). Von Lie-

GEORG KOLBE — AMAZONE (BRONZE)

XXVI. Ausstellung der Berliner Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERMANN HALLER KAUERNDER JÜNGLING (BRONZE)

XXVI. Ausstellung der Berliner Secession

BERMANN sieht man in interessanter Nebeneinanderstellung das ganz auf Manets Palette aufgebaute holländische Haus mit dem wundervoll in weiches Grün eingebetteten Weiß der Mauer, und das Kohlfeld vom letzten Sommer, das die ganze Farbigkeit des Spätstiles in einer verhaltenen Pracht zusammenschließt (Abb. S. 474). Neben diesem Bilde, das schon bei Cassirer in der Eröffnungsausstellung des Winters Bewunderung erregte, stehen die grauen Porträts, von denen eine ganze Reihe hier gezeigt wird, zurück. Namentlich der Hauptmann ist eine Enttäuschung, hält sich zu sehr an der Oberfläche und gibt mehr die Maske als den Menschen.

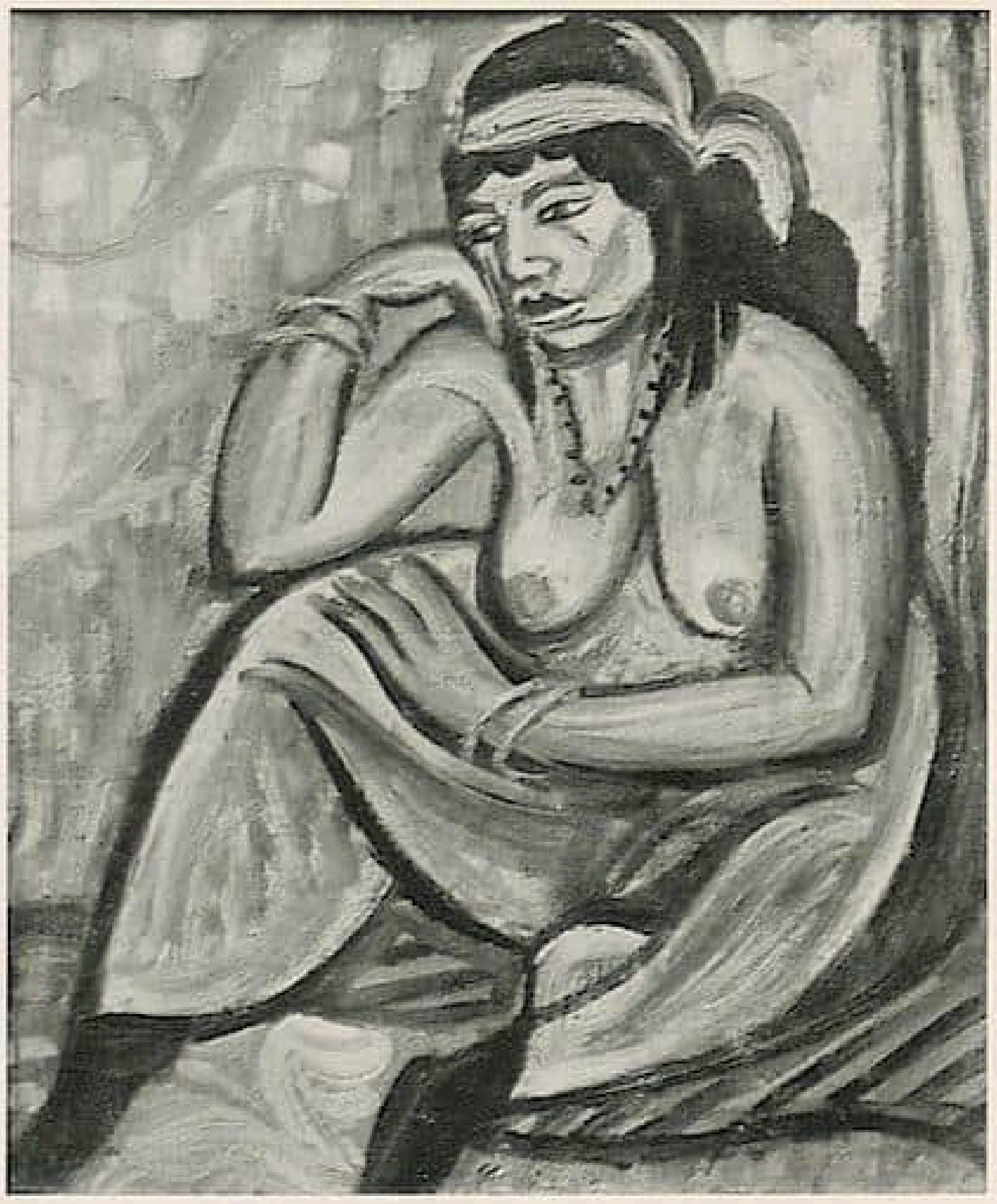
Die Ausstellungen der Secession haben ein doppeltes Gesicht. Sie wollen das Werden zeigen, aber sie wollen auch Werke bringen. Vielleicht sollte man die beiden Prinzipien lieber zu trennen versuchen und rückschauende Ausstellungen von vorwärts blickenden scheiden. Diesmal will es scheinen, daß man dem Werdenden noch mehr Platz hätte einräumen können, wenn man sparsamer in der anderen Richtung gewesen wäre. Ein paar schöne Bilder von LEIBL, ein paar erstrangige CÉZANNE (Abb. S. 472) geben gewiß dem Ganzen eine andere Haltung. Bei VAN GOGH (Abb. S. 465) hätte man schon vorsichtiger wählen dürfen, und THEO VON BROCKHUSEN (Abb. S. 477) könnte sich mit Recht beklagen, daß man seine Bilder in so gefährliche Nähe brachte. Selbst

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

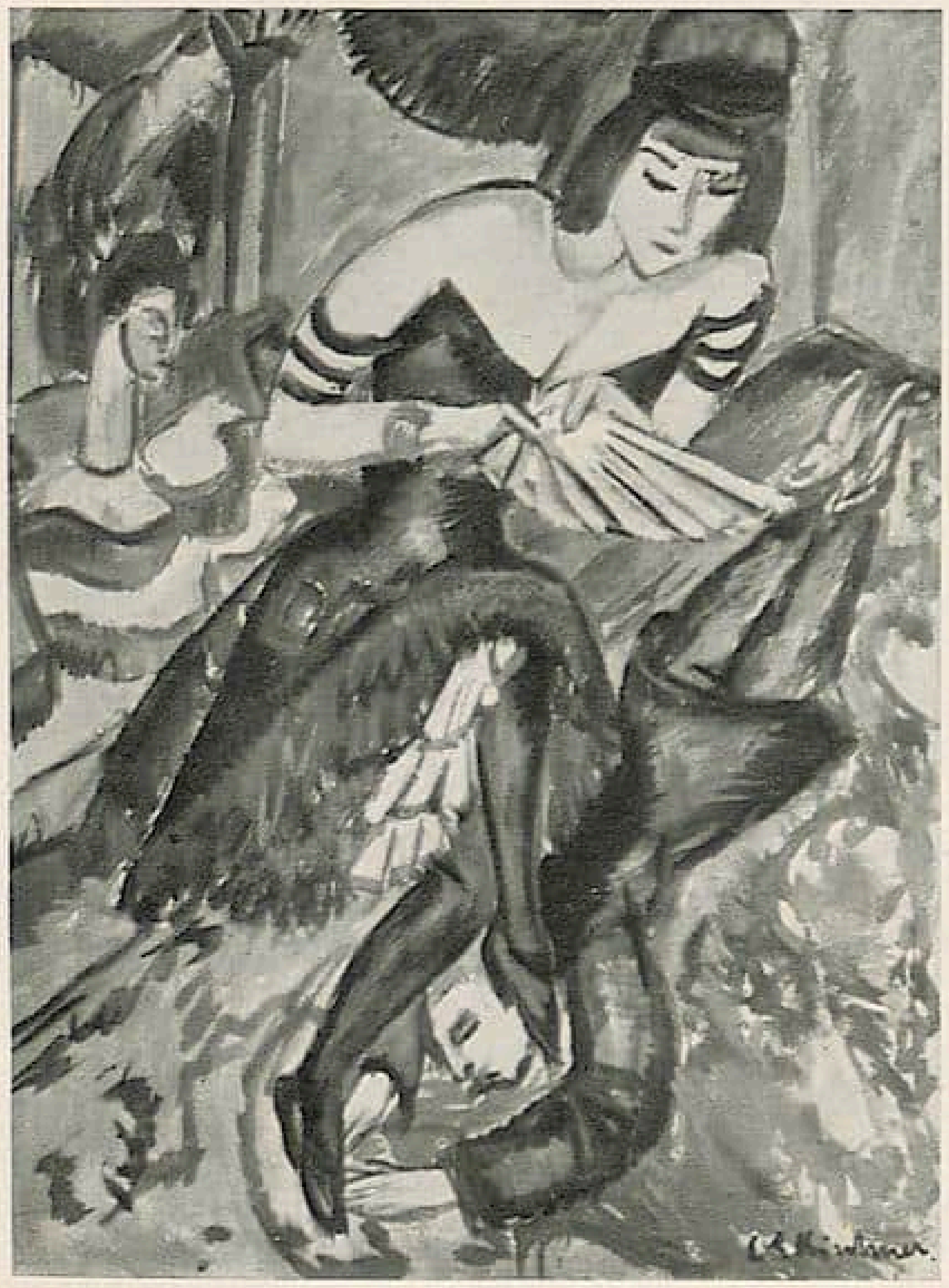
neben matten Werken des Meisters wirkt sein Strich leicht akademisch, die Struktur seiner Farbe ungegenständlich als unbezwungene Materie.

Ist es in den letzten Jahren schon fast zur Tradition geworden, daß Leibl, Cézanne und Van Gogh nicht fehlen dürfen, so wirkt die kleine Kollektion von Werken Renoirs eher wie ein neues Programm. Denn die Bedeutung dieses Meisters tritt immer klarer hervor. Vieles, was Cézanne suchte, ist hier von einem Glücklicheren wie spielend gelöst. Das sind die „schönen Bilder“ unserer Zeit. Hier ist die Tradition von Poussin über Watteau und Ingres, die andere neu zu knüpfen suchen, noch ungebrochen und ein Bild wie die „Badende“ (Abb. S. 466) kann leicht das schönste dieser Ausstellung heißen.

Neben Renoir stellte man als neue Entdeckung den eigentlichen Erfinder des Pointillismus, George Seurat. Es war wohl der Mühe wert, diese bei uns sehr zu Unrecht vergessenen Bilder auszugraben und den farbentüpfelnden Banalitäten des Cross gegenüberzustellen. Für Seurat ist der Pointillismus ein Weg zur Form gewesen, nicht zu ihrer Auflösung. Er versucht, mit Hilfe seines Mittels den Bildern wieder Struktur zu geben. Der Gegensatz eines von Manet abgeleiteten Frühbildchens und des großen „Chahut“ (Abb. S. 476) zeigt das deutlich. Allerdings ist die Klippe des nur Ornamentalen nicht gemieden. Seurat war nicht ein Renoir, aber in der Absicht kommt er ihm doch am nächsten, und als Werke eines Anregers werden seine Bilder immer ihren Rang bewahren.



HERMANN HUBER ARABERIN
XXVI. Ausstellung der Berliner Secession



E. L. KIRCHNER TÄNZERIN
XXVI. Ausstellung der Berliner Secession

Was dann von jungen Franzosen im gleichen Raume gezeigt wird, geht allerdings nicht über den Durchschnitt der heutigen Pariser Tagesproduktion hinaus. Marquet, Manguin, Van Dongen (Abb. S. 479), Vlaminck, Derain und Friesz, von dem jüngst eine Ausstellung bei Cassirer zu sehen war, sind Namen, mit denen das Publikum heut auch bei uns eine Vorstellung zu verbinden pflegt, die hier kaum bereichert wird.

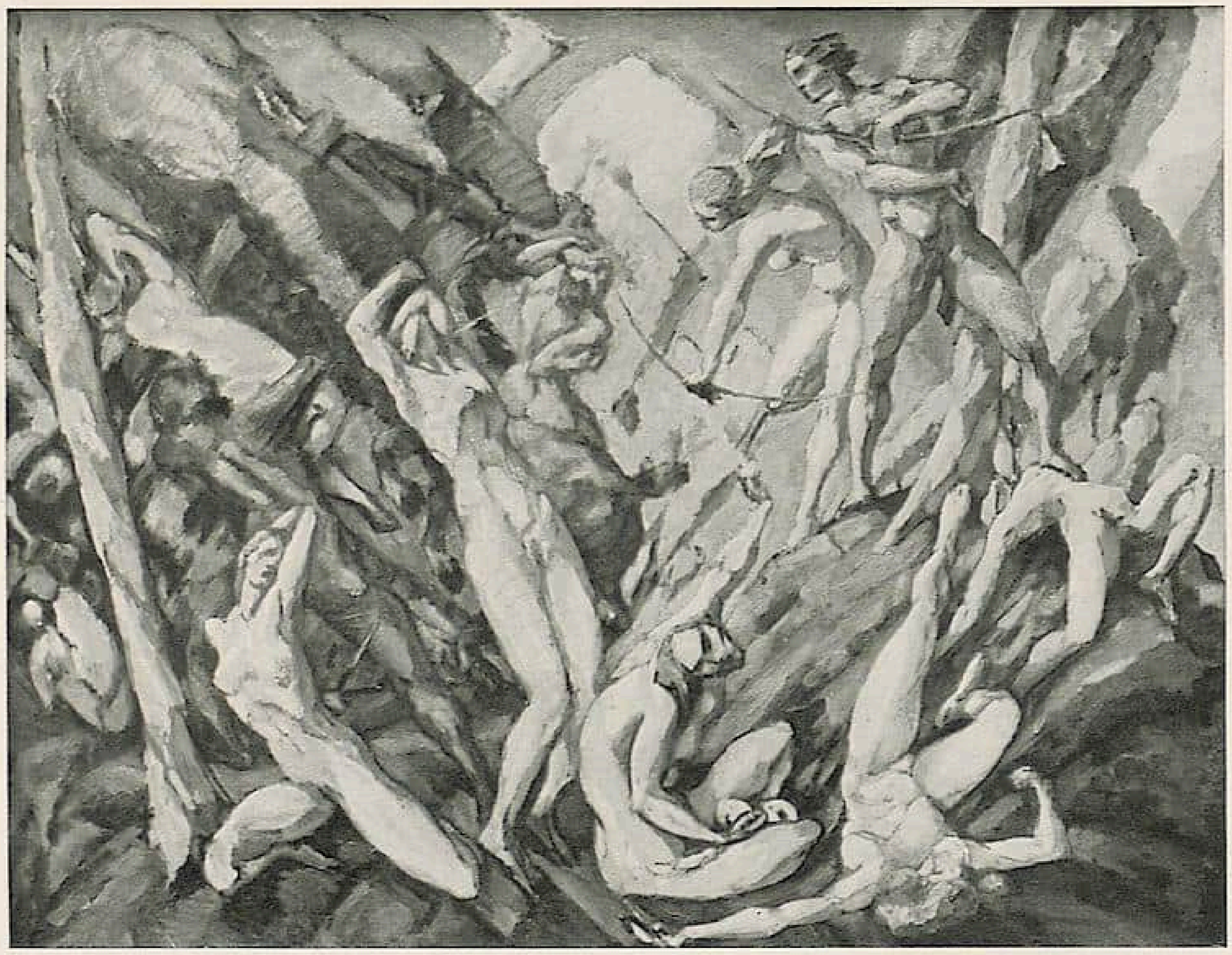
Zum Schluß ein Wort von der Plastik, der man diesmal einen eigenen Saal gegeben hat, nicht eben den günstigsten allerdings für den Zweck. Barlach tritt insbesondere hervor. Vier Holzplastiken werden gezeigt und geben ihm zum ersten Male das Uebergewicht, das ihm fraglos gebührt. Der Spaziergänger (Abb. S. 473) zumal, der von fern an Rodins Balzac erinnern kann, ist eine mit außerordentlichem plastischen Gefühl erfundene Statue. Ob Barlach allerdings stark genug sein wird, die gefährliche Klippe der Manier zu meiden, kann erst die Zukunft zeigen. Tuaillon hat leider nur Kleinigkeiten geschickt, Gaul zwei sehr schöne liegende Panther in Stein, die für

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

XXVI. Ausstellung der
Berliner Secession

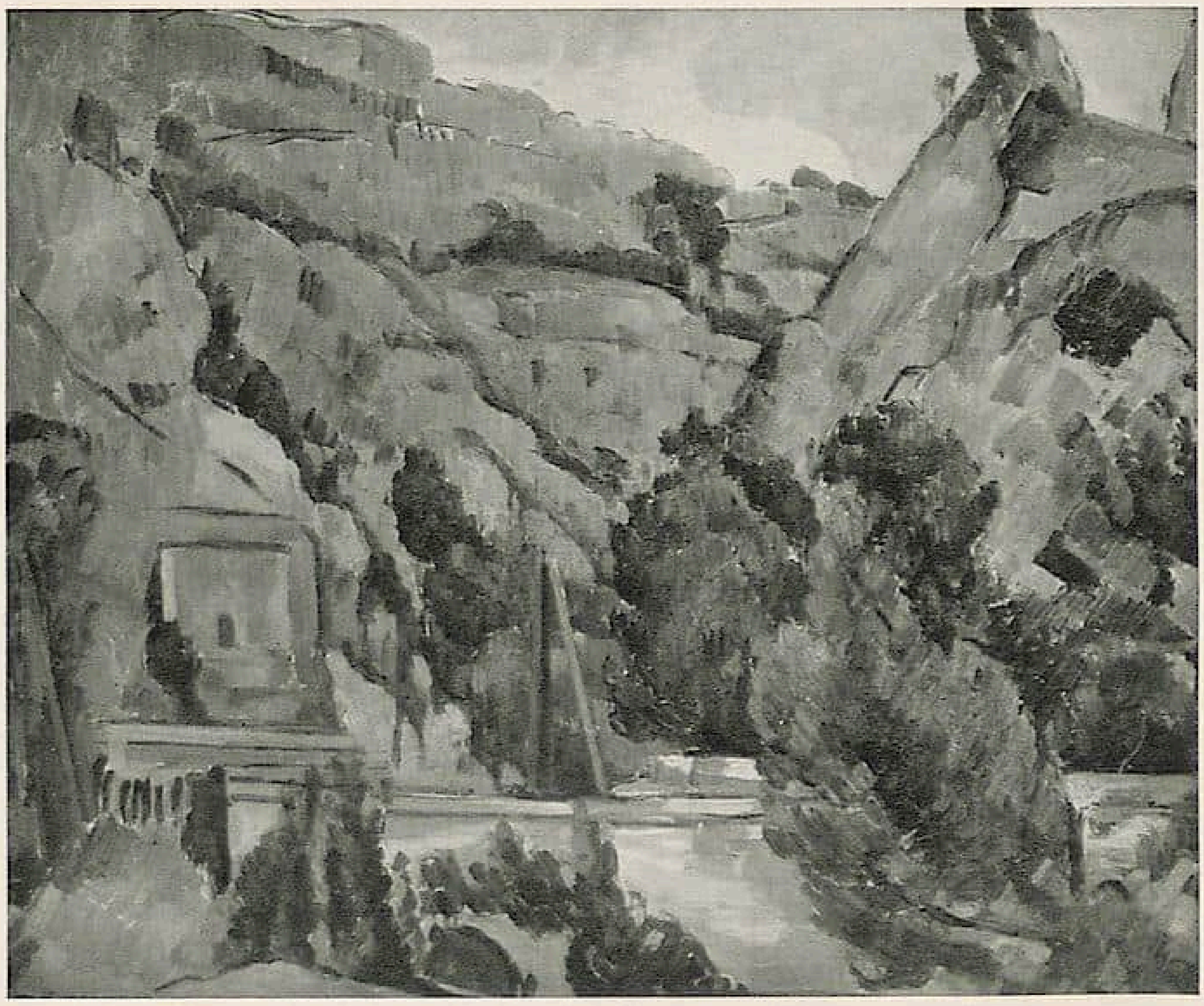
KLAUS RICHTER
REVOLUTION

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO HETTNER — NIOBIDEN

XXVI. Ausstellung der Berliner Secession



PAUL CÉZANNE — FELSLANDSCHAFT

XXVI. Ausstellung der Berliner Secession. — Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

XXVI. Ausstellung der Berliner Secession

ERNST BARLACH
SPAZIERGÄNGER (HOLZ)

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN — KOHLFELD

XXVI. Ausstellung der Berliner Secession. — Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

das Dresdener Museum bestimmt sind (Abb. S. 463). KOLBES anmutige Amazone (Abb. S. 468) ist nicht ganz frei von Manier, wie in weit höherem Maße LEHMBRUCKS Torso, der sich mit den Reizen einer malerisch behandelten Oberfläche begnügt, die keineswegs für den unmotivierten Verzicht auf Arme und Beine entschädigen können. HALLERS kauernder Jüngling (Abb. S. 469) ist sehr schön im Umriß, aber die Gefahr der rein akademischen Komposition liegt hier näher als bei den früheren Arbeiten des Künstlers. DE FIORIS Jüngling (Abb. S. 462) ist im Gegensatz dazu ganz Empfindung, als erstes fertiges Werk eine vielverheißende Arbeit. Die ruhende Sackträgerin LANGERS (Abb. S. 480) endlich, die leichte Einflüsse von Barlachs Holzschnitzstil zeigt, ist eine neue Talentprobe des sehr geschmackvollen, jungen Berliner Bildhauers.

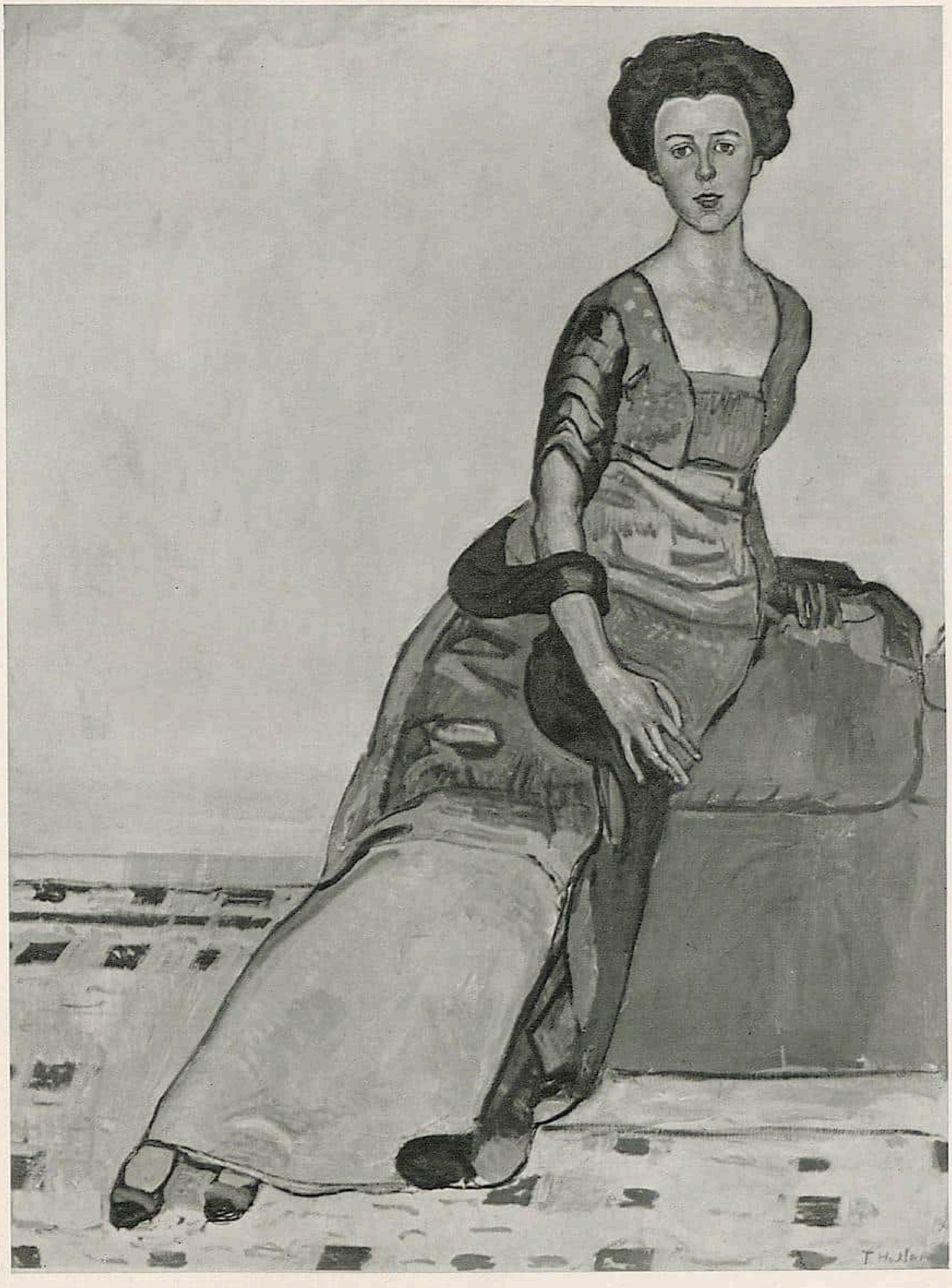
Im ganzen hält sich diese plastische Abteilung im Rahmen der früheren Secessionsausstellungen. Daß man die konventionellen Bildnisbüsten von Oppler ausschloß, bedeutet keinen ganzen Gewinn, da man keinen besseren Ersatz zu schaffen vermochte. In der Entwicklungsgeschichte der neuen deutschen Malerei aber wird diese Ausstellung als ein Markstein zu nennen sein, und schreitet die Berliner Secession auf diesem Wege weiter, so wird sie sich die Führerstellung zurückerobern, die ihr in den letzten Jahren verloren zu gehen schien.

DER KONFLIKT IN DER BERLINER SECESSION

Die Zwistigkeiten innerhalb der Berliner Secession haben, wie es zu erwarten war, in der letzten Generalversammlung zum offenen Bruch geführt.*) Die Zurückgewiesenen der Sommerausstellung, die mit allen und nicht immer den lautersten Mitteln um ihre Stellung und gegen den neuen Präsidenten Paul Cassirer gekämpft haben, wurden von Slevogt

*) Ihren Austritt erklärten: Max Slevogt, Kurt Herrmann, A. Kraus, George Mosson, Käthe Kollwitz, Max Giesecke, R. Großmann, Otto Hettner, Hedwig Weiß, Georg Kolbe, Franz Christophe, Ernst Barlach, Ulrich Hübner, August Gaul, L. Tuaillon, Emil Orlik, Oskar Moll, Kurt Tuch, Richard Langer, Robert Breyer, Dora Hitz, Heinrich Hübner, Max Liebermann, W. Bondy, Karl Walser, E. R. Weiß, R. Lepsius, Sabine Lepsius, Martin Brandenburg, Hans Baluschek, Ernst Matthes, Jakob Nußbaum, Hans Meid, M. Beckmann, Richard Engelmann, Richard Krückeberg, K. v. Kardorff, Fritz Rhein, Hans Schmidt, W. Giese, W. Gerstel, Graf Kalckreuth, Max Pechstein, Theo v. Brockhusen, ferner Paul Cassirer.
In der Secession verblieben: Lovis Corinth, Ernst Bischoff-Culm, Max Neumann, A. E. Herstein, Joseph Oppenheimer, Ernst Oppler, Hermann Struck, E. Pottner, Hermann F. A. Westphal, E. Linde-Walter, Otto Modersohn, F. Schaper, Max Artur Stremel, Eugen Spiro.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



XXVI. Ausstellung der
Berliner Secession

FERDINAND HODLER
DAMENBILDNIS

Mit Erlaubnis von H. O. Miethke, Wien

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

zum sofortigen Austritt aufgefordert, da ein ersprießliches Zusammenarbeiten nach dem Vorgefallenen nicht mehr möglich sei. Und da die Minorität der Aufforderung nicht folgte, erklärte die Majorität aufs prompteste ihren Austritt. Damit ist die Secession zunächst gesprengt, da der zurückbleibende Rest, trotzdem sich überraschenderweise Lovis Corinth ihm zugesellte, nicht imstande ist, das Unternehmen mit irgend einer Aussicht auf Erfolg weiterzuführen. Was nun geschehen wird, ist zunächst unklar. Vorauszusehen ist, daß die jetzt Ausgetretenen sich neu konstituieren werden, ob unter einer neuen Flagge, tut am wenigsten zur Sache. Natürlich sind solche Künstlerfehden nicht eben geeignet, im Publikum Vertrauen zu wecken, aber eine energische Reorganisation der Secession war unvermeidlich geworden, sollte sie weiterhin lebensfähig bleiben. Daß dabei manche Rücksichten zurücktreten mußten, war unvermeidlich, daß es nicht ohne Sturm abgehen würde, war vorauszusehen, aber wird der alte Verein wirklich jetzt gesprengt, so sollte man für den neuzubildenden die Lehre ziehen. Die Mitglieder nehmen Pflichten auf sich, und darum muß man ihnen Rechte geben. Das Recht auf Ausstellungsmöglichkeit ist, wenn auch unausgesprochen, in der Tatsache der Mitgliedschaft einer Ausstellungsvereinigung gegeben. Darum sollte man es vermeiden, wieder einen Verein zu gründen und Mitglieder zu wählen. Ein Arbeitsausschuß, wie etwa wissenschaftliche Kongresse ihn für die Interimszeit ernennen, indem sie selbst als solche sich nach jeder Arbeitsperiode wieder auflösen, müßte auch hier genügen. Und will man wieder einen Künstlerverein gründen, so sollte man ihn unabhängig halten von diesem Ausstellungskomitee, in dem dann auch mit besserem Rechte ein Nichtkünstler den Vorsitz führen dürfte, gleichgültig, ob er zufällig ein Kunsthändler ist, wenn es nur der rechte Mann ist, eine Ausstellung zu organisieren. Und die Beweglichkeit eines immer sich erneuernden Arbeitsausschusses wäre ein Vorteil mehr. In wechselnder Reihe könnte man die fähigen Männer, einen nach dem anderen, heranziehen, und jede Ausstellung könnte ein neues Gesicht haben. Die lästigen Vereinsintrigen, die der Oeffentlichkeit im Grunde gleichgültig sein sollten, hätten nichts mehr mit den Ausstellungen zu tun, an denen allein letzten Endes die Nichtkünstler doch Anteil zu nehmen haben, und auf deren Gestaltung ihnen billigerweise auch ein Einfluß eingeräumt werden darf.

GLASER

GEORGE SEURAT CHAHUT
XXVI. Ausstellung der Berliner Secession

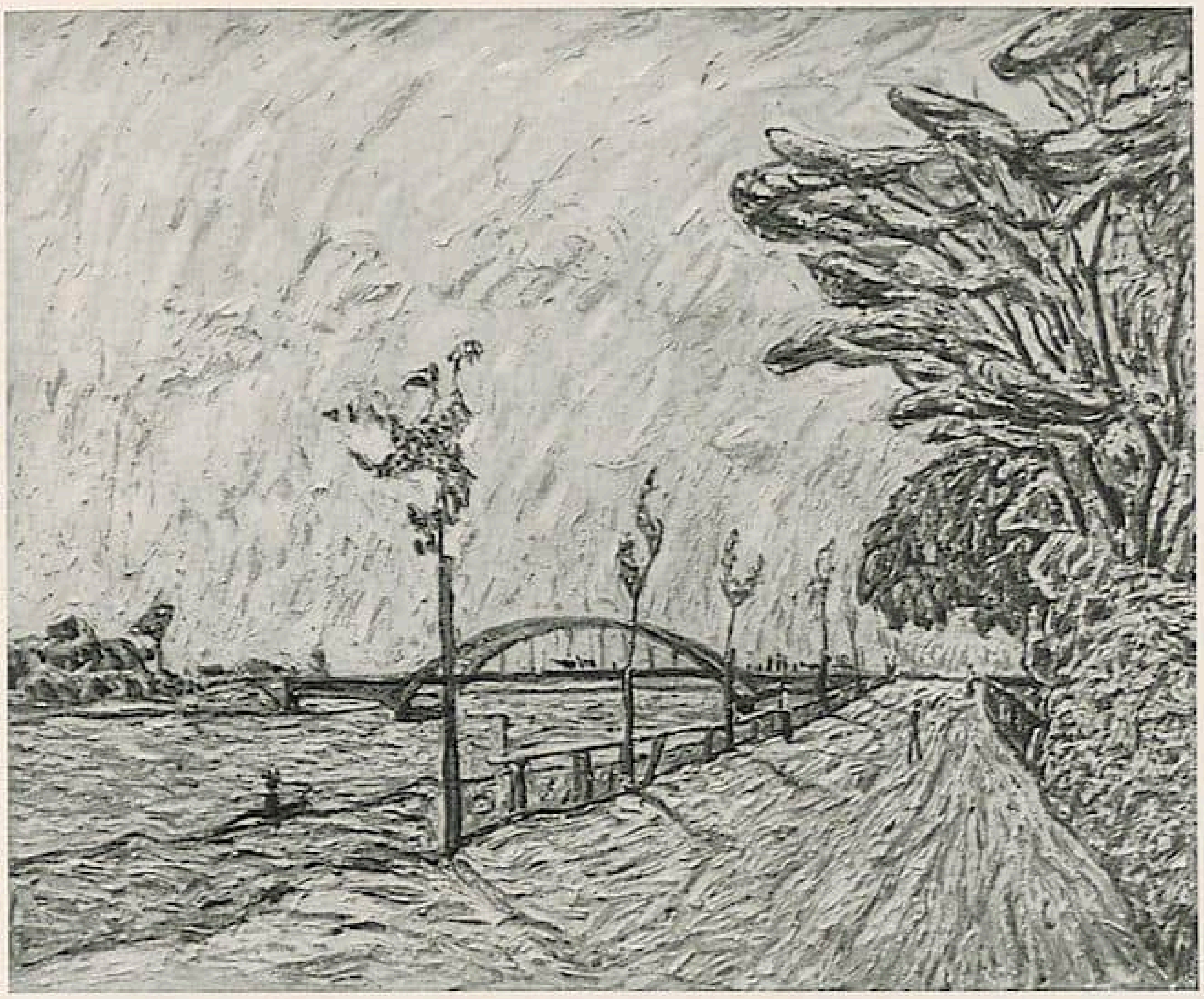
BENNO BERNEIS REITER AM MEER
XXVI. Ausstellung der Berliner Secession

NEUE KUNSTLITERATUR

Burckhardt, Jakob. Geschichte der Renaissance in Italien. Fünfte Auflage. Bearbeitet von Prof. Dr. Heinrich Holtzinger. Bd. I. Geschichte der neueren Baukunst. Mit 340 Abbildungen im Text. Geh. M 12.—, geb. M 15.—. Eßlingen a. N. 1912. Paul Neff (Max Schreiber).

Die pietätvolle Hand Heinrich Holtzingers, die schon die dritte und vierte Auflage von Burckhardts klassischem Werk besorgte, ist auch bei Herausgabe der neuen, fünften tätig gewesen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THEO VON BROCKHUSEN HAVELBRÜCKE BEI BAUMGARTENBRÜCK
XXVI. Ausstellung der Berliner Secession. — Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

und hat in korrektem Verfahren wieder nur solche Aenderungen vorgenommen, wie sie durch die letzten Forschungen bedingt waren: Vor allem wurde auch diesmal wieder voller Wert darauf gelegt, den durchaus individuellen Stil des Verfassers beizubehalten und die Physiognomie des Standardwerkes in keiner Weise anzutasten. So wendet es sich denn abermals an seinen Interessentenkreis und wird, wie schon seit seinem ersten Erscheinen, dort mit unverminderter Freude aufgenommen werden. Es erscheint total überflüssig, diesem Werke noch eine Empfehlung mitgeben zu wollen, aber man muß immer wieder von neuem seinen wundervoll systematischen Aufbau hervorheben, die Materialfülle der einzelnen Kapitel und die geistvolle sachverständige und kritische Verarbeitung des ungeheueren Stoffes. Es gehört zu den unvergänglichen Werken der kunst- und kulturgeschichtlichen Literatur. Dank muß man Herausgeber und Verlag dafür wissen, daß das Abbildungsmaterial des Buches wiederum um ein Beträchtliches vermehrt und verbessert wurde; was aber zu einer Erweiterung des Umfanges geführt hätte, ist durch geschickte Anordnung des Satzspiegels wieder ausgeglichen worden, so daß das alte handliche Format beibehalten werden konnte. Gegenüber den anschaulicheren modernen photographischen Drukken wurde die alte Holzschnittillustration überall da beibehalten, wo sie ein deutlicheres Bild des zu Demonstrierenden liefert.

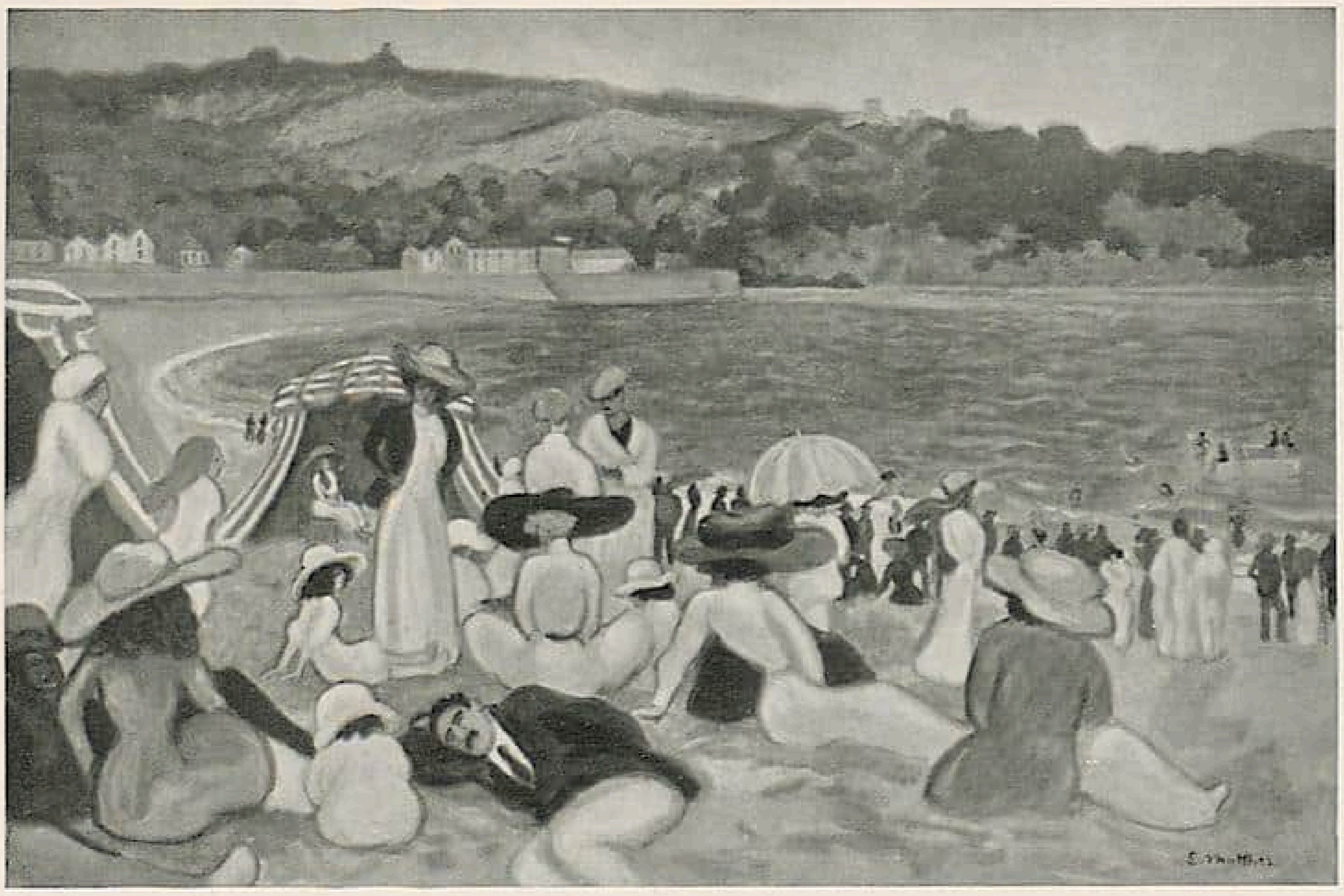
M. K. ROHE

Graber, Hans. Schweizer Maler. Blaue Bücher des Verlages Karl Robert Langewiesche. Königstein im Taunus und Leipzig. Mit 96 ganzseitigen Abbildungen. M 1.80.

Eine ausgezeichnete Idee. Schade nur, daß sie so unvollkommen ausgeführt ward. Der Text in erster Linie läßt zu wünschen übrig, wimmelt von Allgemeinheiten, Unzulänglichkeiten und Lücken. Um ein Bild von der Schweizer Malerei zu liefern, hätte er straffer und systematischer angepackt werden müssen. Auch ist die getroffene Auswahl und ihre Charakteristik nicht gerade vorbildlich; manchen der zugezogenen Maler hätte man gerne missen mögen, um dafür einen vollwertigeren Ersatz einzutauschen. Sehr bedauerlich sodann ist der merkwürdige Wegfall der in der Schweiz besonders blühenden und individuell gehaltenen Pastell- und Aquarellmalerei, sowie vor allem der Graphik! Qualitativ vorzüglich und instruktiv dagegen ist das reiche Bildmaterial gestaltet, wenn

OSKAR KOKOSCHKA DOPPELBILDNIS
XXVI. Ausstellung der Berliner Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST MATTHES — AM STRANDE

XXVI. Ausstellung der Berliner Secession

auch mancher der vertretenen Maler (Rehfous, Vautier, u. a.) durch typischere Werke hätte repräsentiert sein dürfen. Dies Bildmaterial macht den Wert der geschmackvoll ausgestatteten, außerordentlich billigen Monographie aus, der es an Liebhabern kaum mangeln wird. DR. S. M.

Beringer, J. A. „Badische Malerei im 19. Jahrhundert", herausgegeben von der „Vereinigung für heimatliche Kunstpflege Karlsruhe. 3 M. Verlag von W. Opetz, Leipzig.

Wohl keiner war besser dazu berufen, diese mühevolle und umfangreiche Arbeit der Geschichte der Badischen Malerei im 19. Jahrhundert zu bewältigen, als eben unser, durch eine Anzahl trefflicher Publikationen über die heimische Kunst vorteilhaft bekannte Verfasser. Galt es doch hier in erster Linie festzustellen, welch hochbedeutsamer Anteil in dieser Zeit die Kunst Badens an der ganzen Entwicklung und dem Aufschwung der großen deutschen Kunst genommen und dann die ungefähr 250 Individualitäten dieser Epochen künstlerisch abzuwerten und zu analysieren und ihnen in der Kunstgeschichte den richtigen Platz anzuweisen. Haben wir es ja doch hier mit vielen Meistern klangvollsten Namens zu tun. Angefangen von den beiden Kobells, Rottmann, Fries, Lindemann, Frommel, Feuerbach, Schwind, Winterhalter, Koerner über Schirmer, Canon, Guide, Riefstahl, Lugo, Leßing, Hoff, Kanoldt, Baisch, zu den jetzt Lebenden wie: Hans Thoma, Fehr, Ferd. Keller, Dill, Ritter, Trübner, Schönleber, Kallmorgen, v. Volkmann, um nur die wichtigsten anzuführen. Sie alle und ihre vielen Schüler hat Beringer liebe- und verständnisvoll uns geschildert, Licht und Schatten bei ihnen mit kritischem, wohlgeübten Auge gerecht verteilt und uns ein hochinteressantes Bild der malerischen Bestrebungen im Rahmen dieser Zeit entrollt. Bei all diesen Vorzügen des wirklich guten und gediegenen Werkes dürfen wir auch leicht darüber hinwegsehen, daß der Verfasser eine Anzahl tüchtiger Künstler ihrer künst-

E. L. HECKEL — STERBENDER PIERROT

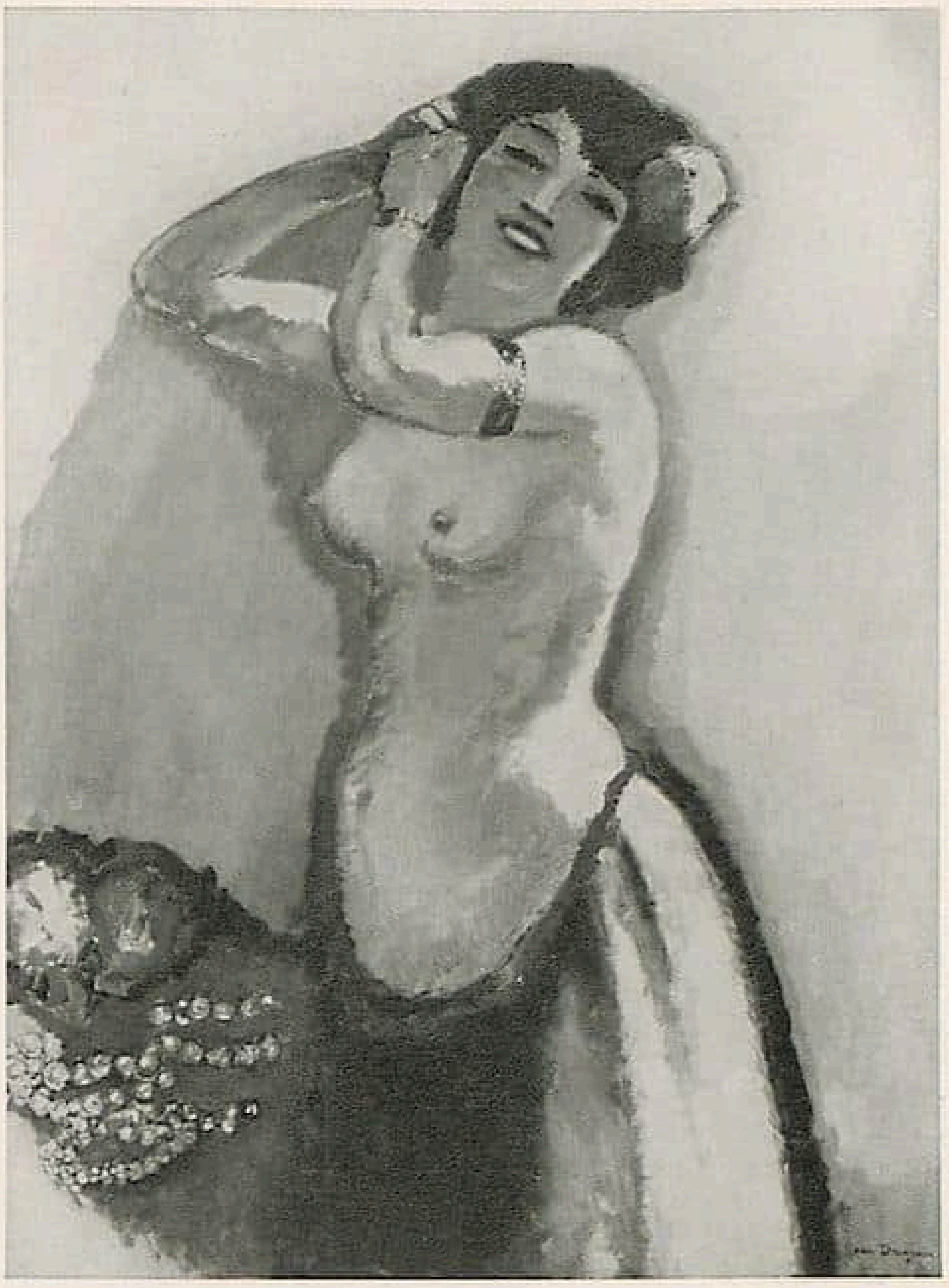
XXVI. Ausstellung der Berliner Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

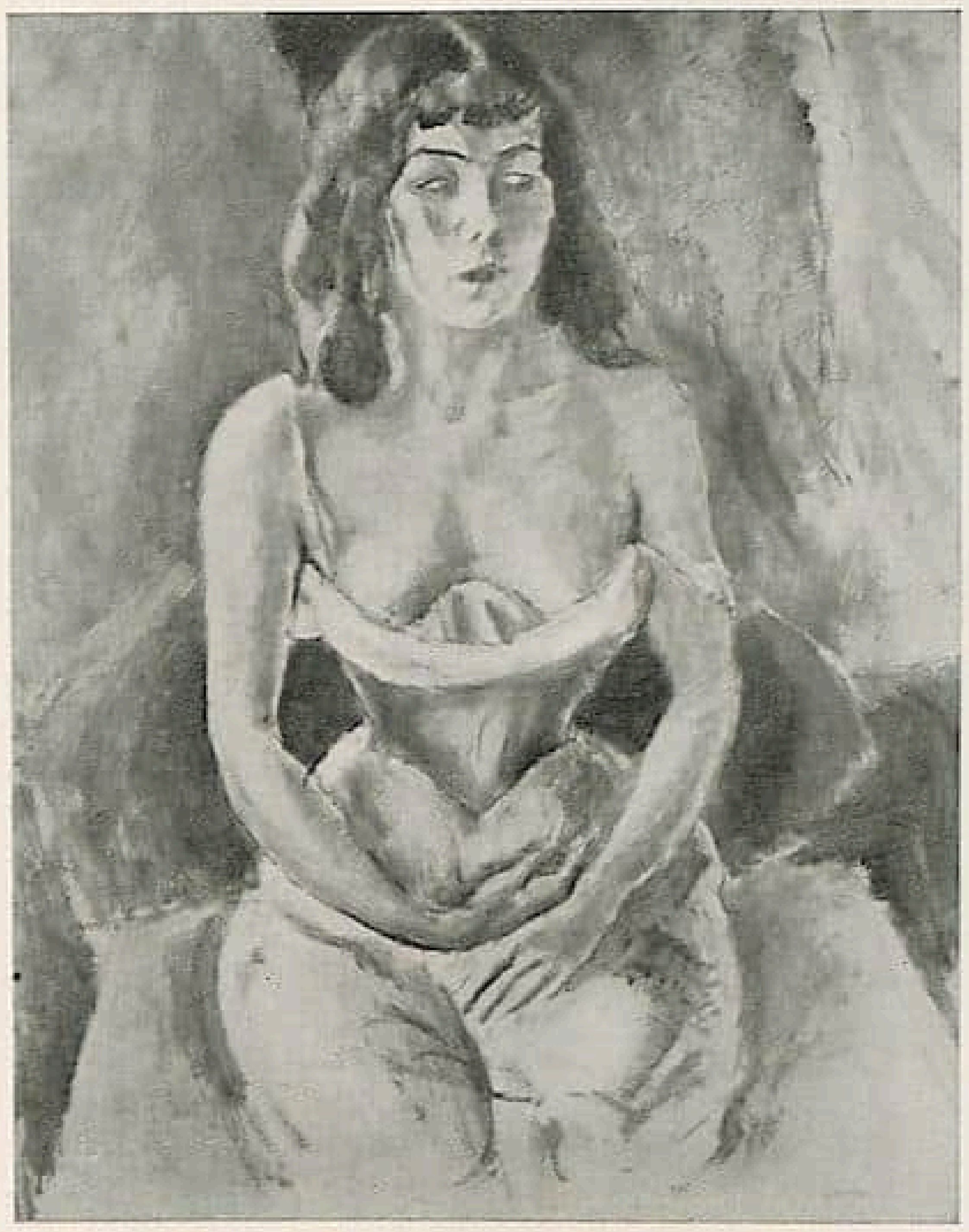
lerischen Bedeutung nach entweder nicht genügend ausführlich besprochen oder überhaupt zu erwähnen übersehen hat und ferner auch, den verständlichen Gefühlen seines Lokalpatriotismus gegenüber etwas zu willfährig, die Freiburger und Mannheimer Künstler, im Vergleich mit den andern wohl allzusehr und zu ausführlich berücksichtigt hat, was aber seiner trefflichen Gesamtleistung gegenüber ziemlich belanglos erscheint.

Popp, Hermann. Die Architektur der Barock- und Rokokozeit in Deutschland und der Schweiz (Bauformen-Bibliothek, 7. Band). Verlegt bei Julius Hoffmann, Stuttgart 1913.

Nur wer von kunsthistorischer Arbeit nichts versteht, kann die Herausgabe eines großen illustrativen Werkes, das hinsichtlich seines Textteiles unscheinbar in die Erscheinung tritt, für eine leichte Sache halten. Popps „Barock- und Rokokoarchitektur", ein stattlicher Band, hat den 454 prächtig reproduzierten Tafeln nur 10 Seiten Text (einen gediegenen, feinen Aufsatz über die behandelten Stile, ihre Sonderheit und ihre Gemeinsamkeit) und ein sehr ausführliches bibliographisches Register gegenüberzustellen. Es ist also eine Tafelpublikation, kein großes darstellerisches, stilkritisches Werk, aber trotzdem wird in ihm und durch es mehr positive wissenschaftliche Arbeit geleistet als durch manchen ausführlichen, geschwätzigen und von gelehrten Spitzfindigkeiten strotzenden Folianten, der in endlosen Worten Stil und Art von Barock und Rokoko umschreiben möchte. Die Auswahl der abgebildeten Baudenkmale und architektonisch-dekorativen Details zeugt nicht nur von einer gründlichen, durchaus auf wissenschaftlicher Basis ruhenden Sachkenntnis, sondern sie bekundet auch feinen persönlichen Geschmack und einen eminenten Blick für die praktischen Zwecke, denen dieses Werk dienen soll: Architekten hinzuführen zum Studium und zu Verständnis und Erkenntnis des letzten großen deutschen Stils. Wohlverstanden: die Publikation will und soll keine Vorbilder-, keine Mustersammlung sein. Sondern an der hohen Kunst eines Balthasar Neumann, eines Knobelsdorff, Dientzenhofer, Zuccali, Effner, Welsch, Sprünglin, Pöppelmann u. s. f. soll der ausübende Baumeister das Wesen seiner Kunst in ihren höchsten Aufgaben und letzten Möglichkeiten erkennen. Wie das Werk solchermaßen für den Künstler eine befeuernde Wirkung gewinnen kann, ist es für den Kunstgelehrten eine ganz einzigartige, hinsichtlich ihrer Vollständigkeit und der Heranziehung wenig bekannter Objekte außergewöhnlich wertvolle Publikation. G. J. W.



KEES VAN DONGEN LA COIFFURE D'ANITA
XXVI. Ausstellung der Berliner Secession



JULIUS PASCIN MÄDCHEN IM MIEDER
XXVI. Ausstellung der Berliner Secession

Lehmann, W. L. Albert Welti. Neujahrsblatt 1913 der Zürcher Kunstgesellschaft. 72 Seiten mit 16 Tafeln und 22 Abbildungen im Text.

Die Gedächtnis- und Nachlaßausstellung im Zürcher Kunsthaus anläßlich des frühen Hinscheidens Weltis hat dem Verfasser zur Basis seiner Abhandlung gedient. Das beinahe umfassende Anschauungsmaterial gestattete ihm, auch auf bisher Unbekanntes, nichtsdestoweniger aber Bedeutendes und für die Entwicklung des Meisters Aufschlußreiches in Wort und Bild die Aufmerksamkeit zu lenken und eine Biographie zu schreiben, die den Anspruch auf Vollständigkeit erheben darf. Das ist ihr erster

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PROFESSOR FRANZ SIMM
feierte am 24. Juni seinen 60. Geburtstag

Vorzug. Der zweite liegt darin, daß ein Freund über den Freund schreibt, ein Landsmann über den Landsmann, ein Maler über den Maler. Die in jahrelangem intimem Umgang beobachtete und erfaßte Persönlichkeit Weltis wäre in der Arbeit eines Kunstschriftstellers z. B. kaum je so lebendig und plastisch vor uns erstanden, völlig zu schweigen vom rein Technischen, dem der Maler Lehmann naturgemäß sein ganz besonderes Interesse zuwenden konnte. Lehmann zeigt sich aber auch im übrigen sehr wohl orientiert. Leben und Schaffen gehen in seiner Biographie Hand in Hand, in streng chronologischer Ein- und Anordnung schlicht und klar erzählt und mit beständigem Hinweis auf die jeweiligen gegenseitigen Wechselbeziehungen und Einflüsse von außen. Dazu die zahlreichen vortrefflichen Abbildungen nach bisher unbekanntem Material, die auf Schritt und Tritt den Text veranschaulichen und ergänzen helfen.

Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien. Herausgegeben von W. Zils-München. Max Kellerers Verlag. Preis gebunden 6 M.

Im Jahre 1834 gab Adolf von Schaden ein „Gelehrtes München" heraus, dem Hitzigs „Gelehrtes Berlin" als Vorbild diente. Nach fast 80 Jahren erhält Schadens Werk durch den Schriftsteller W. Zils eine Fortsetzung, die für unsere Leser deshalb besonders interessant sein wird, weil viele erste Münchner bildende Künstler als Mitarbeiter erscheinen, indem sie ihre oft amüsant zu lesenden Selbstbiographien beisteuern. So wird dieses Werk auch für die Freunde der bildenden Kunst als wertvolles Quellenwerk sich erweisen. Im Anhang ist eine Uebersicht über die Münchner Verleger und die Münchner Presse gegeben.

RICHARD LANGER — RUHENDE SACKTRÄGERIN (HOLZ)
XXVI. Ausstellung der Berliner Secession

PERSONAL-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Am 24. Juni feierte FRANZ SIMM seinen 60. Geburtstag. Der Künstler ist den Lesern unserer Zeitschrift längst kein Fremder mehr, brachte sie doch bereits in den ersten Jahrgängen Reproduktionen von Kabinettstücken seiner Kunst, wie sie auch in der Folgezeit noch manches von Simm veröffentlichte, und Friedrich Pecht des Meisters Wirken und sein Leben in einem Artikel im Juniheft 1896 würdigte. Rein äußerlich betrachtet, war das ehrliche Schaffen Simms von den schönsten Erfolgen gekrönt. Auf die Karl Ludwig-Medaille Wien (1889), II. Goldene Medaille Berlin (91), Medaille Chicago (93), Verleihung des Professorentitels (94), folgten 1897 die II. und 1905 die I. Goldene Medaille München und eine ganze Reihe künstlerischer Auszeichnungen auf ausländischen Ausstellungen. 1892 kaufte der preußische Staat „Das Duett" für die Nationalgalerie in Berlin, 1899 der bayerische „Die Malstunde" für die Neue Pinakothek. Die Graphische Sammlung München besitzt elf Handzeichnungen, die Galerie in Weimar das „Liebhaberkonzert". Weiteres aufzuführen verbietet der Raum.

Galten diese Auszeichnungen und Ankäufe für die Staatsgalerien in erster Linie dem pikanten Detailmaler Simm, so wurden seine zahlreichen Illustrationen — in den letzten Jahren meist in den „Fliegenden Blättern" — von seinen vielen Verehrern immer warm aufgenommen. Zwischendurch reizte es den vielseitigen Künstler immer wieder, große Flächen zu bewältigen. Sein Haus in Schwabing zeigt eine wohlgelungene Madonna. Mögen dem Künstler, der im vergangenen Jahre durch den Tod seiner Gattin und treuen Gehilfin einen herben Verlust erlitt, noch manche von Erfolg gekrönte Jahre des künstlerischen Schaffens beschieden sein. W. Z.

GESTORBEN: In Jena im Alter von 26 Jahren an einer Blutvergiftung, die er sich auf einer Studienreise zugezogen hatte, der Berliner Maler HANS BRUCH, ein Sohn des berühmten Berliner Komponisten Max Bruch; in Dachau der Landschaftsmaler GEORG FLAD im Alter von 60 Jahren. Geborener Heidelberger, war Flad Schüler von Dücker in der Düsseldorfer Akademie und ist dann in den späteren Jahren fast ausschließlich in Dachau tätig gewesen. Der Münchener Secession gehörte er seit ihrer Gründung an.

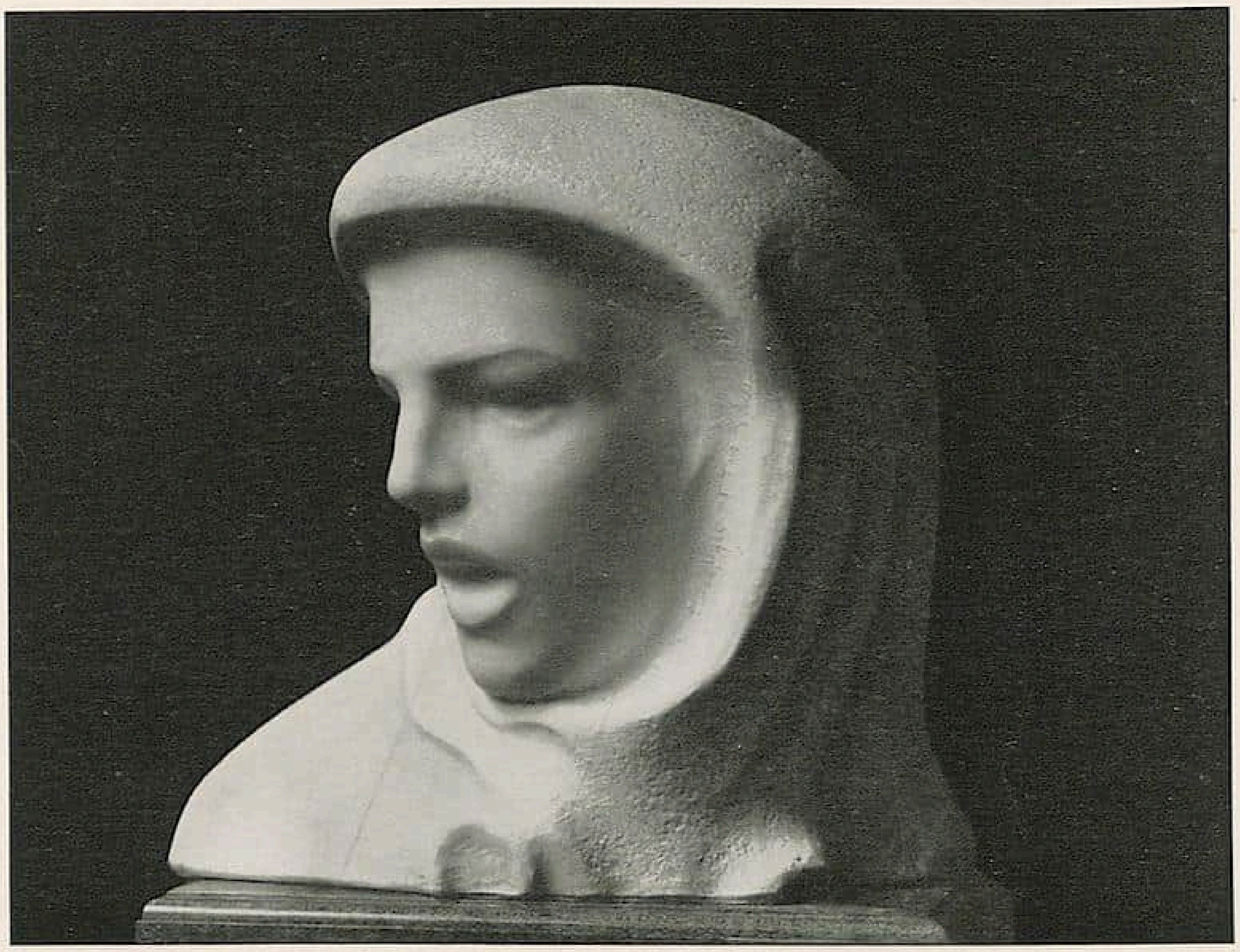
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Mit Erlaubnis von H. O. Miethke, Wien

Künstlerbundausstellung
Mannheim

GUSTAV KLIMT
TOD UND LIEBE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RICHARD LUKSCH LIED DER ARBEIT (MARMOR)
Künstlerbundausstellung Mannheim

DIE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES IN MANNHEIM 1913

Von Dr. Willy F. Storck

„Der deutsche Künstlerbund hat sich von jeher bemüht, konventionelle Voreingenommenheiten zu verbannen und jeden Künstler bei sich aufgenommen, der eine starke innere Lebendigkeit in einer ihr entsprechenden Form zur Geltung zu bringen weiß. Milieu und Meinungen mögen sein, welche sie wollen. Es platzen daher verschiedene Talente und Ansichten in diesen Kunstwerken aufeinander, aber weil sie alle Dokumente einer starken Individualität sind, tun sie sich nicht weh, sondern stärken sich gegenseitig", — mit diesen programmatischen Worten faßte der Präsident des Künstlerbundes, Graf Kalckreuth, den Eindruck der diesjährigen Ausstellung zusammen. Vielleicht nirgends vorher — weder in Weimar, Darmstadt oder Bremen — war die Buntheit des Ensembles so hervorstechend; alt und jung treffen sich hier; Naturalismus, Impressionismus und Expressionismus zeigen ihre Wirkungsmöglichkeiten an der Hand mannigfaltiger Bildwerke.

So hat die Ausstellung gewissermaßen fünf Akzente: die Alteingesessenen und die Juroren, dann Trübner, Hodler, Klimt und die Expressionisten. In dem Saal der Juroren begegnet man den alten Stützen des Bundes: Kalckreuth, der mit zwei duftigen Landschaften und charaktervollen Porträts vertreten ist; Liebermann, dessen altes (Zille-artiges) Schulstundenbild neben lebhaften und frischen Strandbildern hängt (Abb. S. 482); Slevogt, von dem neben zwei großen Porträts einige überraschend schön gemalte Landschaften auffallen; Corinth, dessen kraft- und farbenstrotzendes Stilleben und energisch gemalter Frauenkopf in diesem Saal wirksam hervortreten, während man den noch stärkeren und bedeutenderen Bildern — dem Apostel Paulus und der Dame mit der Maske (die an Goyas und Manets

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

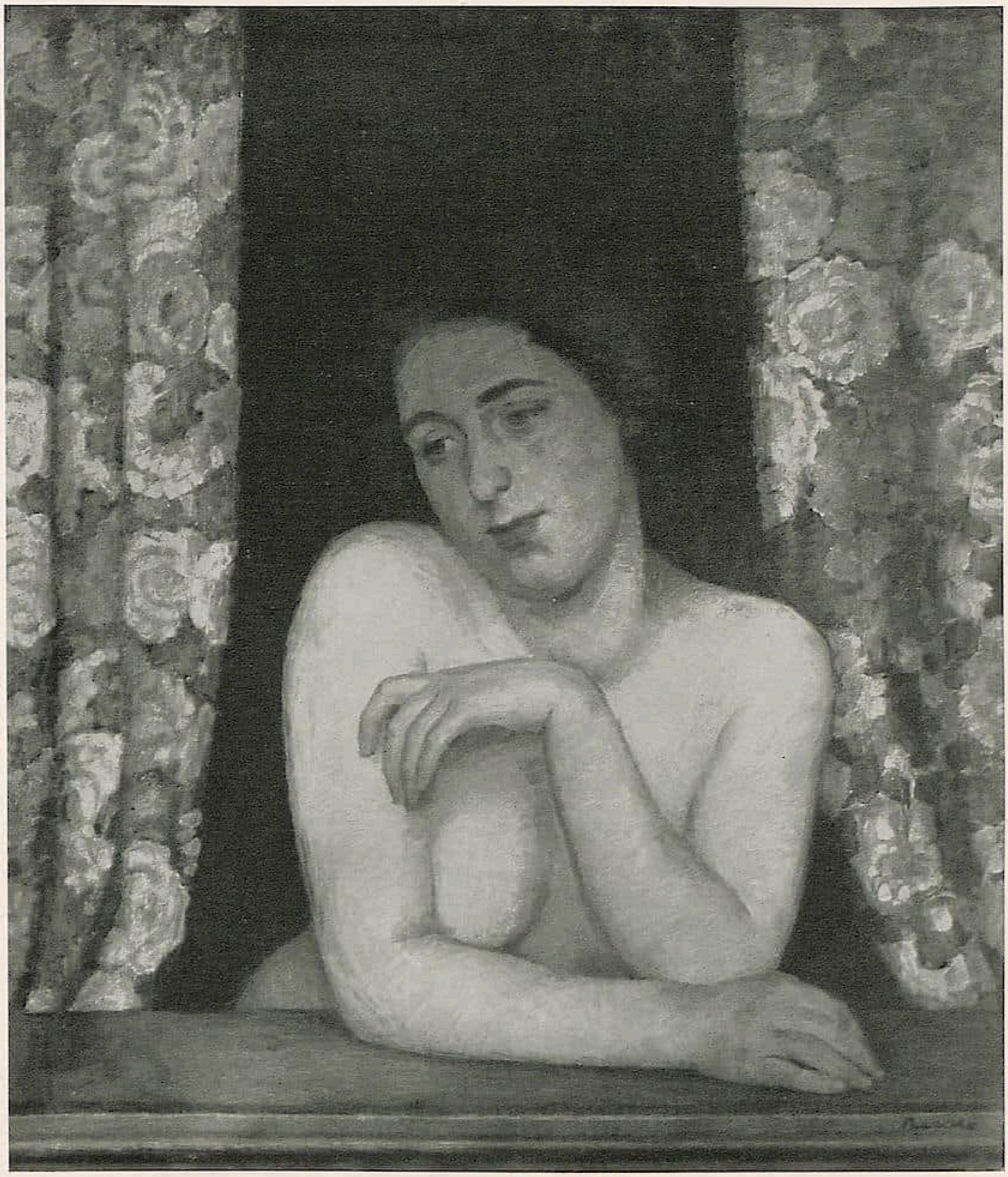
MAX LIEBERMANN — HUIS TER DUIN, NOORDWIJK

Künstlerbundausstellung Mannheim

malerische Größe streift) — an anderer Stelle in der Ausstellung begegnet. Dann sieht man Bilder des frühen und späten HABERMANN, Interieurs von G. KUEHL, Steinbrecher und Schiffszieher von STERL, eine (nagelneue) außerordentlich frische Waldlandschaft THOMAS, eine schöne Juralandschaft TONI STADLERS. Und dazwischen geschmackvolle Schneebilder von CLARENBACH und jüngere Kräfte, wie WEISGERBER und CASPAR. Aber auch sonst begegnen einem noch charakteristische Bilder wohlbekannter Meister, die indes keine Ueberraschungen mehr bieten: DILL, HELLWAG, VON HOFMANN (Abb. S. 484), MACKENSEN, HAGEN, FAURE. Durch eine stärkere, wenngleich nicht glückliche Farbigkeit fallen die neueren Bilder CARLOS GRETHES auf, und gar HÖLZEL erkennt man (abgesehen von einigen bezeichnenden älteren Landschaften) kaum mehr wieder in jenen kleinen, von energischen, farbigen Konturen zerrissenen Kompositionen; die große theoretische Sicherheit des (gefühlsstarken) Künstlers läßt noch manche überraschende und bedeutende Leistung von ihm erhoffen. Er ist einer derjenigen, die mit sicherem Auge die moderne expressionistische Bewegung haben aufkommen und sich entwickeln sehen, und — die Arbeiten seiner Schüler PELLEGRINI, MOILLET, EBERTZ u. a. lassen es erkennen — die sie in ihrem Unterricht bereits fruchtbar werden lassen. Er steht in dieser Beziehung fast gegensätzlich zu WILHELM TRÜBNER; dessen Reiterbildnisse, Akte und Landschaften zeigen die ungeheure sinnliche Vitalität und naturalistische Fixierungskunst. Allein es will mich bedünken, als ob ein gewisser naturalistischer Zwang über den Arbeiten seiner (malerisch eminent tüchtigen) Schüler laste, jenen allzu trübnerischen (immer noch guten) Porträts der SUTTER, HAGEMANN, GRIMM usw. Einige beginnen sich von seiner spezifischen Malweise zu emanzipieren, wie H. GÖBEL, der sehr frische und helle Landschaften zeigt, denen allerdings eine letzte, innere Konzentration noch mangelt.

Von Vertretern der „alten" Berliner Secession sind einige der bekannten auch in der Künstlerbundausstellung vertreten: BROCKHUSEN mit zwei seiner deutschen, kräftigen van Gogh-Landschaften, R. BREYER mit sehr verschiedenartigen Bildern, ULRICH HÜBNER mit tonig reichen Hafenlandschaften, KARDORFF, LINDE-WALTHER und SPIRO mit charakteristischen Bildnissen. Das Bildnis der Tilla Durieux von KAR-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



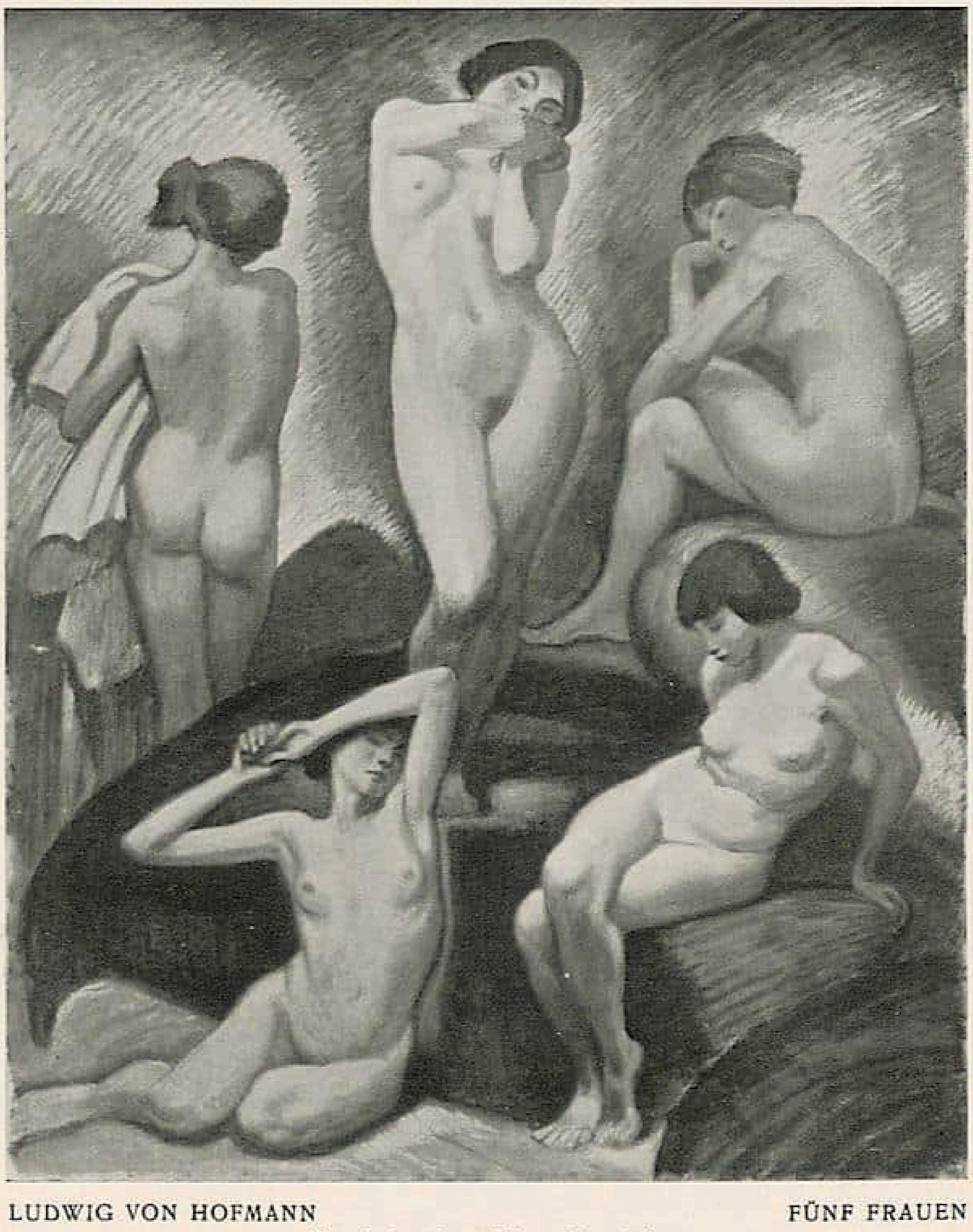
Künstlerbundausstellung
Mannheim

HEINRICH BEECKE
IM FENSTER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DORFF (Abb. S. 498) ist von einer gewissen eleganten Glätte und linearen Bestimmtheit, Spiro (und neben ihm Bondy und E. Klossowski) erfreuen durch die geschmackvolle, pariserische Art der Farbenstimmung. Von der jungen Generation (und den Ausläufern und Vollendern des Impressionismus) sind natürlich BECKMANN und RÖSLER vertreten. Von Beckmann sieht man ein tonschönes, grau in grau gemaltes Strandbild, ein Selbstbildnis (Abb. S. 488) und den großen — farbig und kompositionell interessanten, aber wohl doch nicht ganz gelungenen — Wurf der Amazonenschlacht. Röslers Landschaften (Abb. S. 490) packen einen immer wieder durch die ekstatische Erregtheit ihrer Linien und Farben. Beide finden ihre Nachfolger und Weggenossen in DIETZE, von dem ein Bahndurchstich bemerkenswert, und dem jungen PARTIKEL, dessen noch unausgeglichene Landschaften doch vielleicht Besseres für die Zukunft erhoffen lassen.

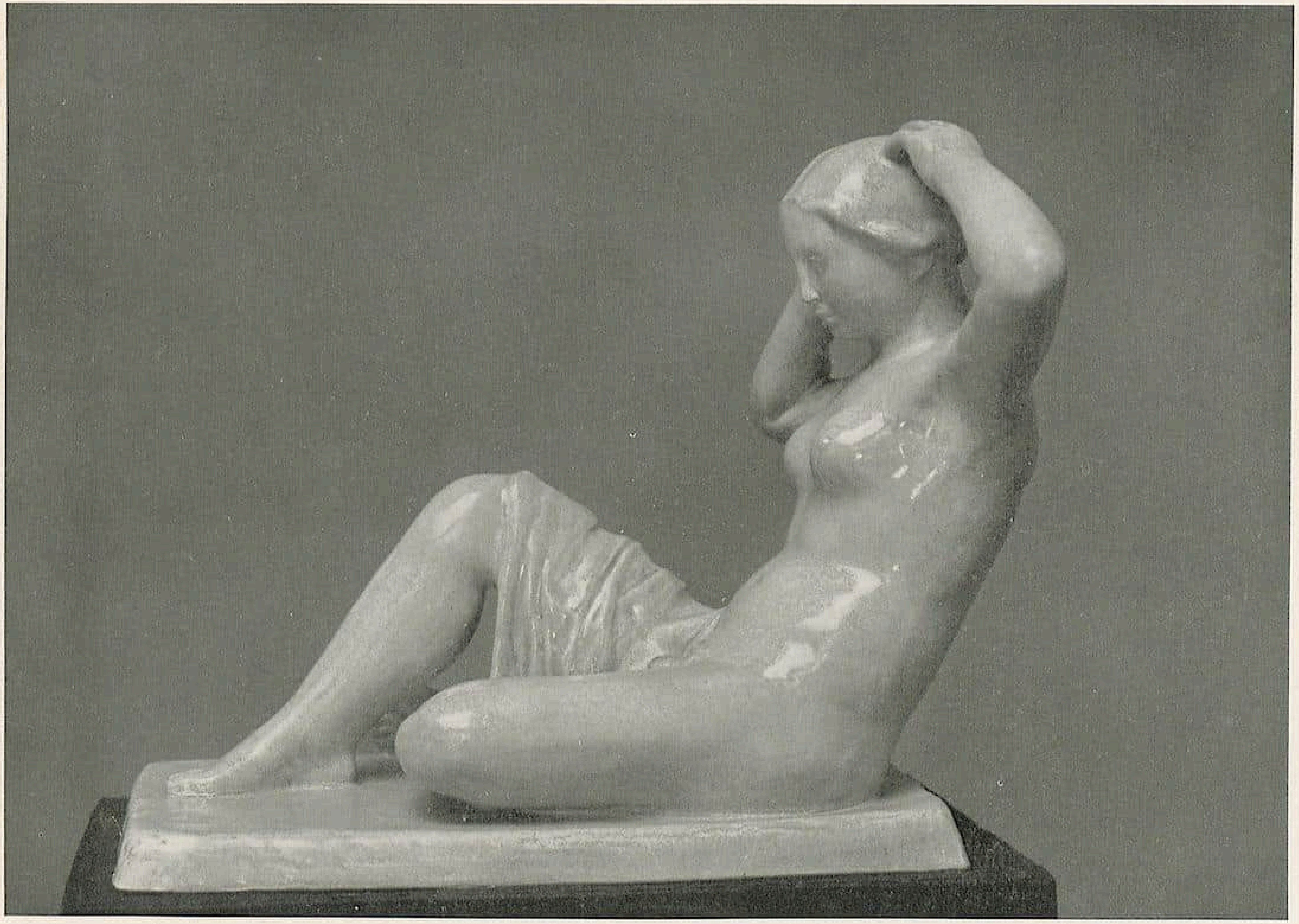
Für sich steht HECKENDORF, der in der Ausstellung durch fünf Bilder sehr stark wirkt; noch in Darmstadt sah man von ihm ein typisch impressionistisches Strandbild, jetzt sind seine farbenglühenden, mit ungeheurer Leidenschaft hervorgestoßenen Landschaften — von denen ich eine „Brücke“ (Abb. S. 487) und die „Rennbahn“ namhaft mache — im Fühlen und Ausdruck Beispiele einer rein expressionistischen Kunst. Landschaften, die sich noch innerhalb der impressionistischen Bahnen bewegen, nenne ich von CLAUS, BERLIT, HOWARD und MEWES, alle durch einen persönlichen farbigen Akzent ausgezeichnet, der bei Berlit stärker, bei Mewes toniger ist. Cézannes Einfluß spürt man (in bestem Sinn) bei einem Tulpenstilleben von DREHER, bei einem Porträt von ASCHER, sowie besonders in dem wohlgelungenen Porträt einer Schauspielerin von RAPPAPORT (Abb. S. 496); hier ist in einer reich belebten, ganz in hellen Tönen gedeckten Fläche ein wirkungsvoller Hintergrund für die vollen Akkorde eines grünen Kleides ge-



LUDWIG VON HOFMANN — FÜNF FRAUEN

Künstlerbundausstellung Mannheim

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALFRED LÖRCHER

WEIBLICHE SITZENDE FIGUR (TERRAKOTTA)

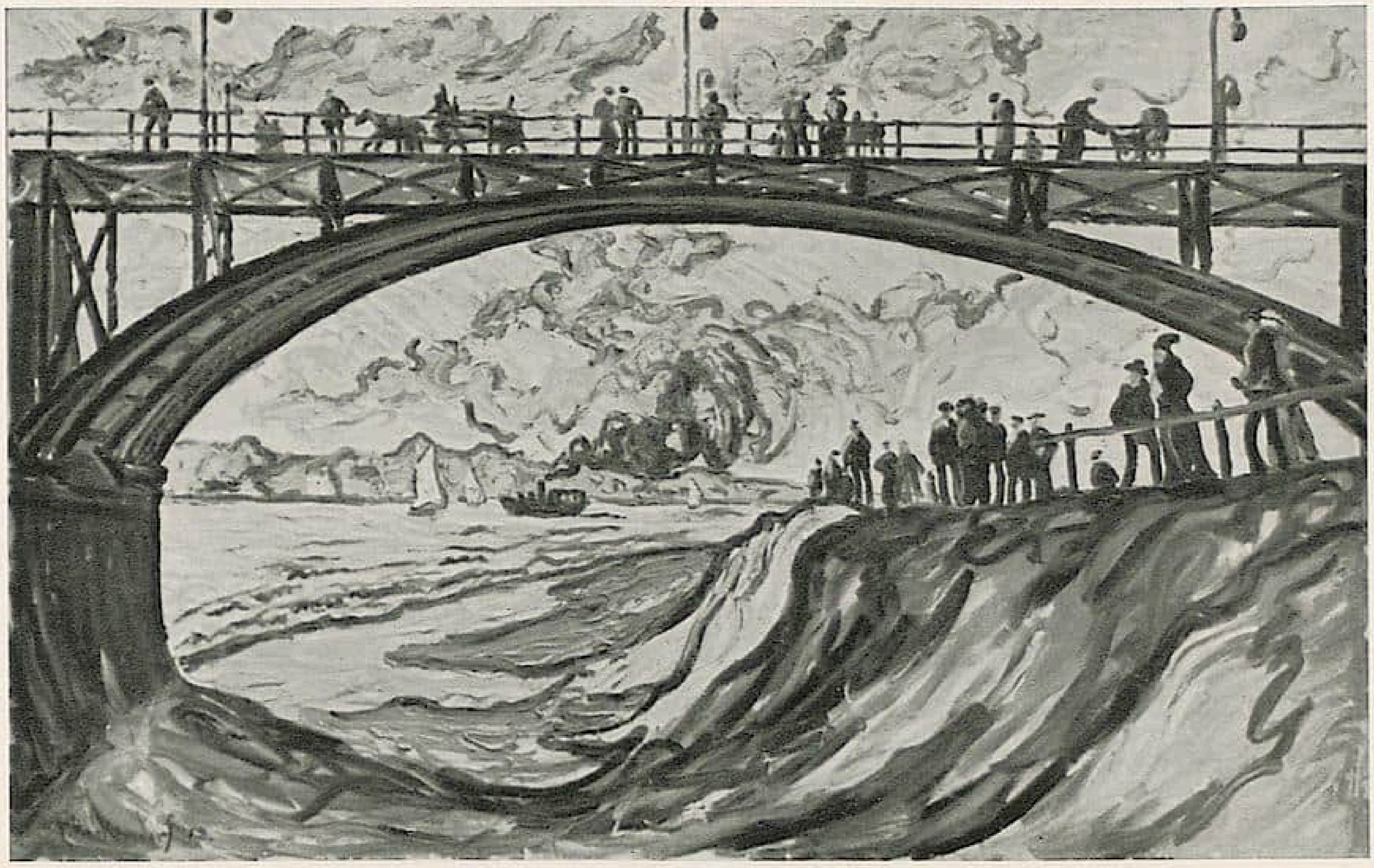
Künstlerbundausstellung Mannheim

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Künstlerbundausstellung
Mannheim

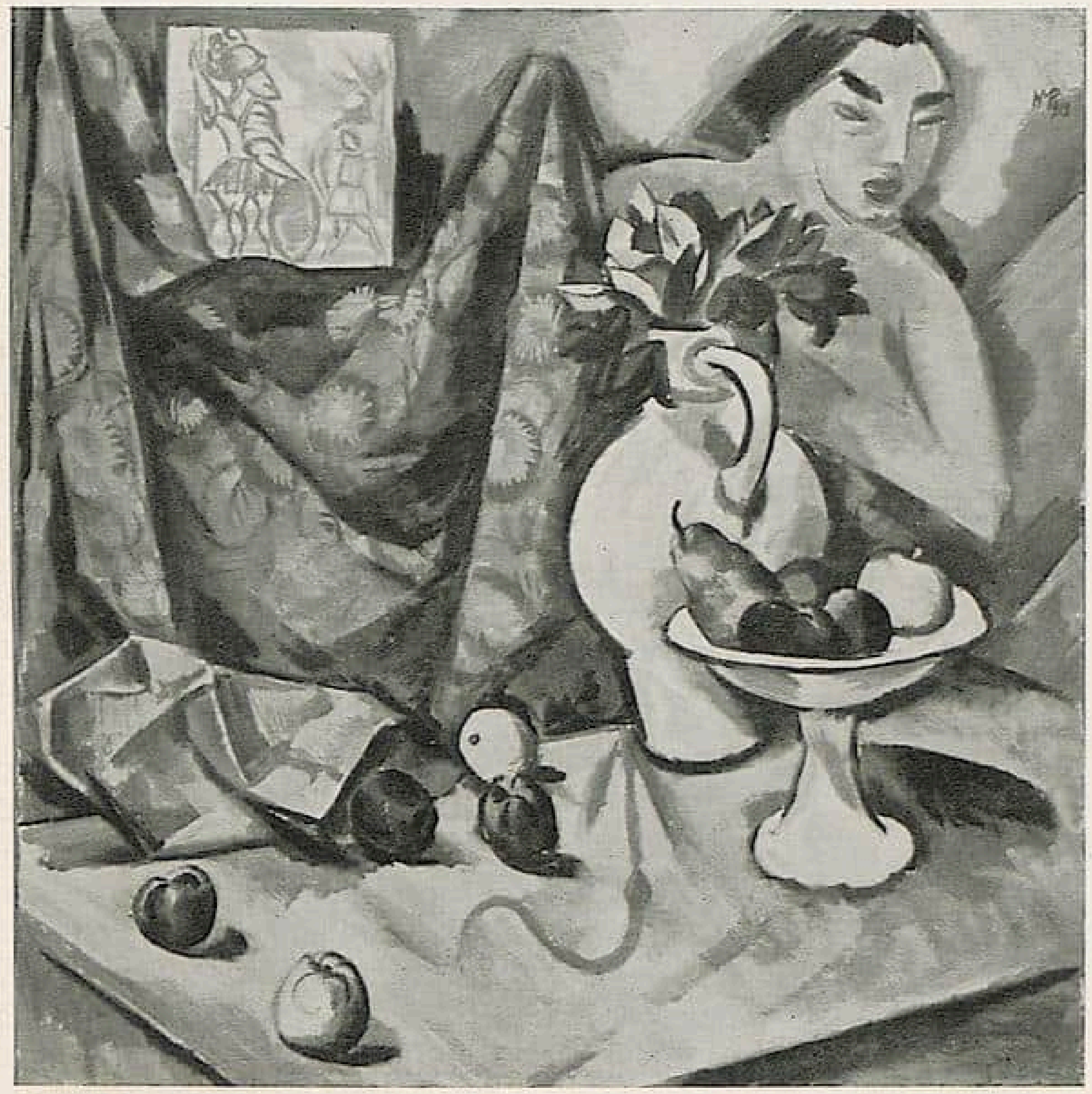
ALEXANDER SOLDENHOFF
KOKOTTEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ HECKENDORF — BRÜCKE

Künstlerbundausstellung Mannheim



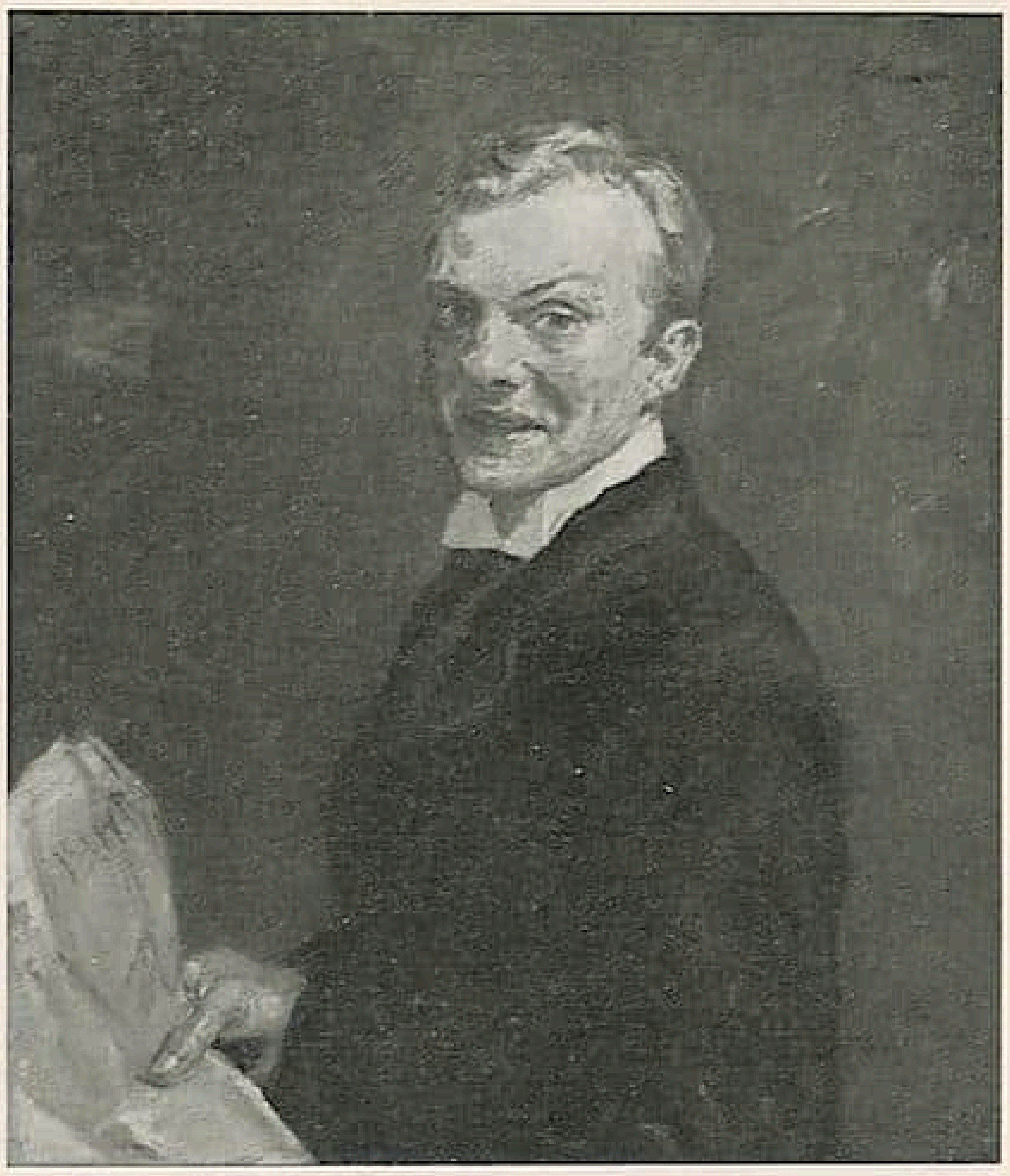
MAX PECHSTEIN — STILLEBEN MIT AKT

Künstlerbundausstellung Mannheim

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

schaffen. Auch bei DEUSSERS Porträt und Landschaft tritt Cézanne noch sehr stark zutage. Weit vollständiger und gefühlter haben CASPAR und WEISGERBER die Cézannesche Basis verwertet und überwunden; sie suchen an der Hand tiefer, religiöser Stoffe einen neuen gefühlsstarken farbigen Ausdruck zu gewinnen. Weisgerber hat in dem fast klassisch wirkenden Beispiel seines hängenden Sebastian (Abb. S. 492) eine verheißende Probe seines Könnens abgelegt, und auch in den grauvioletten Tönen seines Jeremias klingt der dumpfe Klang der Verzweiflung stark und überzeugend durch. Caspar (Abb. S. 493), der mit dem Villa Romana-Preis ausgezeichnet wurde, zeigt u. a. eine Taufe Christi, bei der die schöne Geste des Täufers ergreifend wirkt. In der farbigen Haltung verraten eine gewisse Verwandtschaft die Bilder des Berliners M. NEUMANN und des Frankfurters SOLDENHOFF (Abb. S. 486); ihre Kokottenszenen haben etwas Bestechendes in dem giftigen Gesamtklang der Farben; sie zeigen im einzelnen viel farbige Delikatessen. Nebenher sei noch das (Nietzschegleiche) Selbstporträt Soldenhoffs genannt. Von anderem Schlage, sich wiederum innerlich und äußerlich berührend, sind E. SCHARFF und

HANS MEID LUKRETIA
Künstlerbundausstellung Mannheim



MAX BECKMANN SELBSTBILDNIS
Künstlerbundausstellung Mannheim

SCHWALBACH (Abb. S. 499); beide zielen auf eine malerische Füllung und Bindung weiblicher Akte. Eine eigene Note hat die Kunst des Straßburgers BEECKE. Er steht — wie sein Landsmann Brischle — abseits von der malerischen Schulentwicklung. Die herbe, etwas schwermütige Art seiner Kunst fesselt immer wieder, und doch werden seine Bilder bei ihrer gedämpften Art meist übersehen. Es steckt etwas von der Naivität Henri Rousseaus in diesen Vorstadtbildern und den mit Dürerscher Akribie gemalten Stilleben. Von einer reichen Schönheit der Valeurs ist die nackte „Frau im Fenster“ (Abb. S. 483). Sehr stark in der Empfindung dünkt mich auch die „Resignation“ des eben nach Stuttgart berufenen H. ALTHERR (Abb. S. 491). Sonst fallen von badischen Künstlern noch auf: eine Dünenlandschaft des jetzt in Mannheim ansäßigen HANS BRASCH, ein Bauer mit roter Weste von TH. SCHINDLER, der eben von Mannheim nach Weimar berufen wurde, eine farbig frische Landschaft von K. DILLINGER, sowie das malerisch delikate Mädchenbildnis des Pforzheimers ADOLF HILDENBRAND, — eines Einsamen, Versonnenen, von dem ich (nach vielverheißenden, leider noch wenig bekannten Anfängen) Großes für die Zukunft erhoffe.

Die Expressionisten sind nicht günstig vertreten, am besten noch PECHSTEIN, dessen neue Bilder die farbige Zähmung des „Wilden“ zeigen (Abb. S. 487). Und doch reizen — bei aller Schönheit im einzelnen — jene brutalen,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

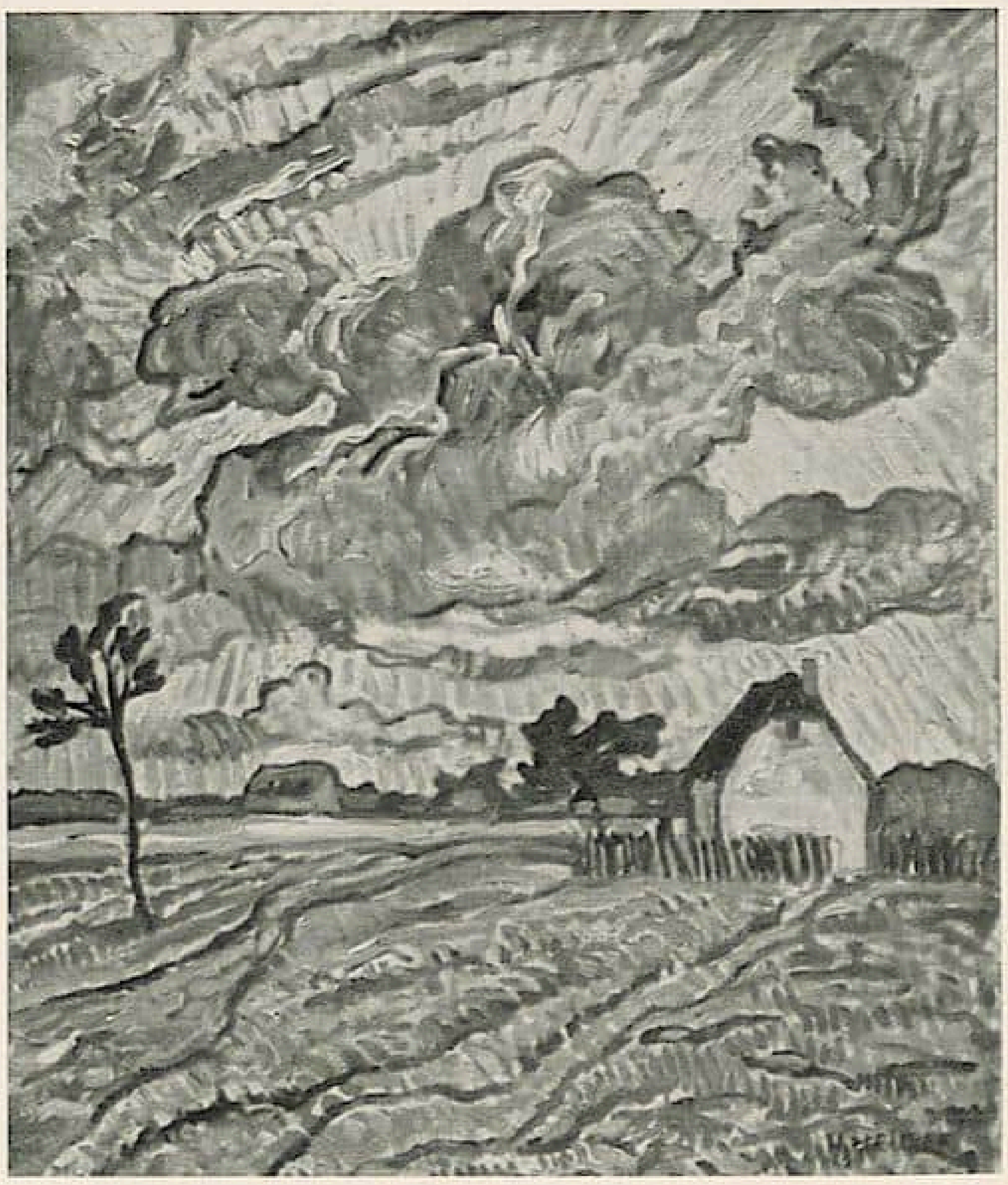
Künstlerbundausstellung
Mannheim

KARL ALBIKER
BEWEGUNG (GIPS)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALDEMAR RÖSLER — LANDSCHAFT MIT BÜSCHEN
Künstlerbundausstellung Mannheim

wütend hervorgestoßenen Bilder seiner Frühzeit immer wieder durch die überquellende Kraft und energische Vitalität. Von HECKEL sieht man eine „Villa am Meer“: die dunklen grünen und blauen Wogen stoßen energisch gegen die gelbbraunen Flächen des Ufers; in einem ausdrucksstarken Bilde „Der Idiot“ gibt er eine Illustration zu einer packenden Stelle des Dostojewkischen Romans. Schwach sind die Arbeiten der KIRCHNER, RICHTER, SEGAL und DORNBACH. Bemerkenswert ist noch von H. KRAYN eine Mutter mit Kind (Abb. S. 499) — vom Ruß der Fabriken umgeben — die in einer düsteren Farbenschönheit ein starkes soziales Fühlen zum Ausdruck bringt. Ein abgeschlossener Saal wird gefüllt mit Arbeiten von HODLER. Man sieht Altes aus den Madrider Jahren (die Uhrmacherwerkstätte, Porträts u. a.) neben Neuem, Starkem und weniger Starkem: ein schönes Beispiel des Mähers und des Frühlings, prachtvolle Alpenlandschaften und die herrlich bewegte Gestalt einer Frau in wallendem Gewande, deren Rhythmus von reinstem Wohllaut ist. Viele Dinge sah man schon anderwärts. Bleibt noch zu erwähnen die Wand mit drei schönen Bildern KLIMTS: die märchenhaft schönen Sonnenblumen, die tief innerliche „Familie“ und das in rauschenden Farben und Linien



HEINRICH HEUSER — DIE WOLKE
Künstlerbundausstellung Mannheim

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

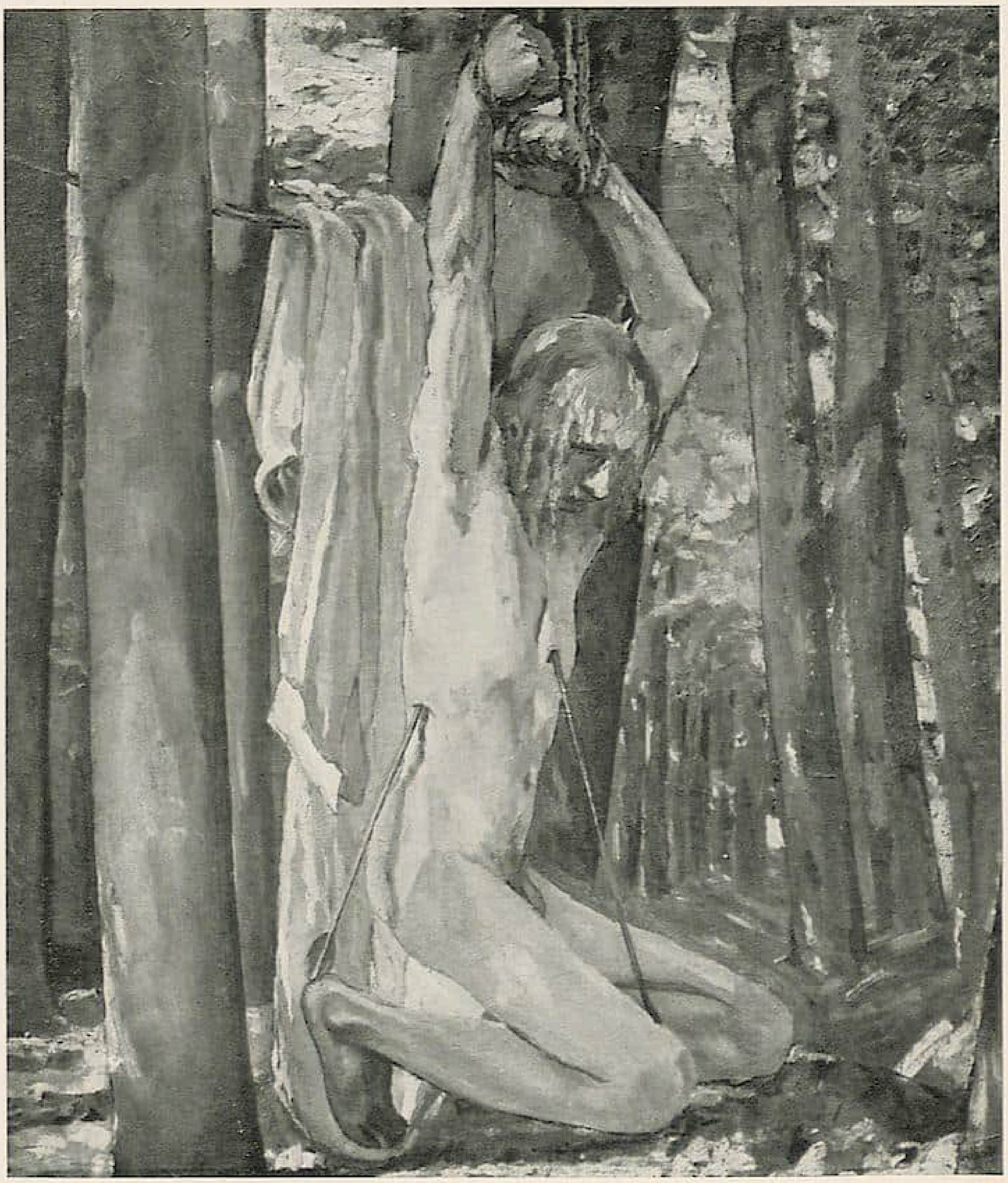
Künstlerbundausstellung
Mannheim

HEINRICH ALTHERR
RESIGNATION

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

erklingende Tableau des „Todes und der Liebe“ (Abb. geg. S. 481).

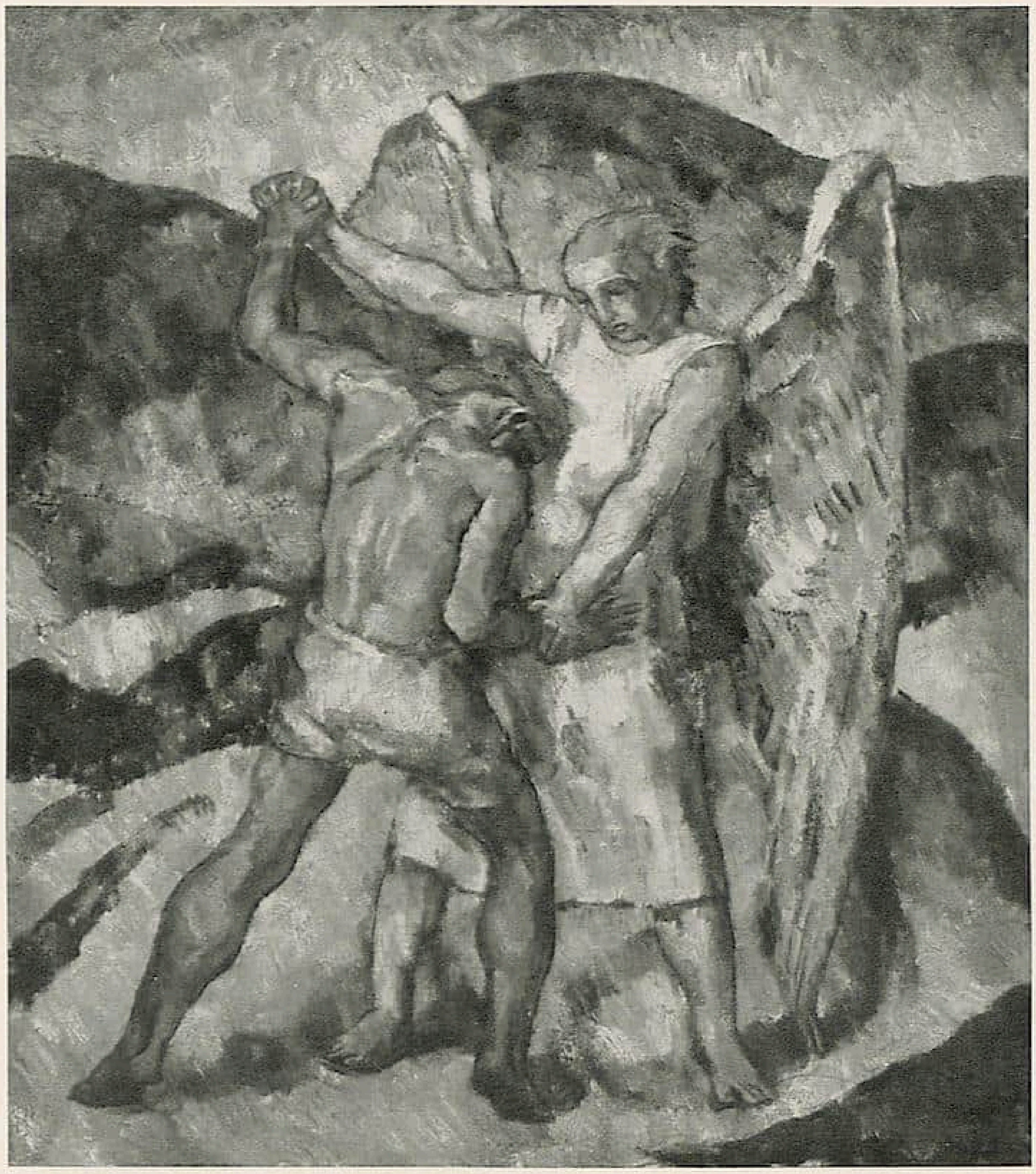
Auch in der plastischen Abteilung stehen wir vor wohlbekannten Namen und Werken: Bermann, Gross, Hahn, Klimsch, Kraus und Tuaillon zeigen Beispiele ihrer Kunst. Auffällt, schon durch die originelle Kunst der starken Bemalung, die den plastischen Eindruck der Figuren nur unterstreicht, Erich Stephani, der mit dem zweiten Villa Romana-Preis bedacht wurde. Ein großes Relief (Abb. S. 494) zeigt eine kompositionell bedeutende Füllung der Fläche; eine stehende weibliche Figur erfreut durch die volle, plastisch-körperliche Rundung. Man wird auf seine Weiterentwicklung achten müssen. Von Hötger sieht man eine gotisch-strenge Büste, von Lehmbruck die große Gestalt der Knienden, die vom Sonderbund her bekannt ist, daneben weibliche Büsten von einer starken seelischen und plastischen Spannung. Besonders eindringlich wirkt der (abgebrochene) Bronzekopf eines jungen Weibes. Lörcher berührt sich in einer weiblichen sitzenden Figur (Abb. S. 485) mit Maillol, verrät aber in einer kleinen Terrakotta ein starkes Gefühl für interessante Bewegungen. Als Beispiel vollendeter impressionistischer Plastik wirkt Behns Gruppe, in der ein Negerweib von einem Panther überfallen wird (Abb. S. 502); die Bewegung des anspringenden Panthers ist meisterlich „gekonnt“; die Carusobüste ist gut als Porträt. Flau und akademisch wirkt H. Billing, der sich übrigens auch als Maler betätigt, wie ein ausgestelltes Bild beweist.



ALBERT WEISGERBER — HÄNGENDER SEBASTIAN IM WALDE

Künstlerbundausstellung Mannheim

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

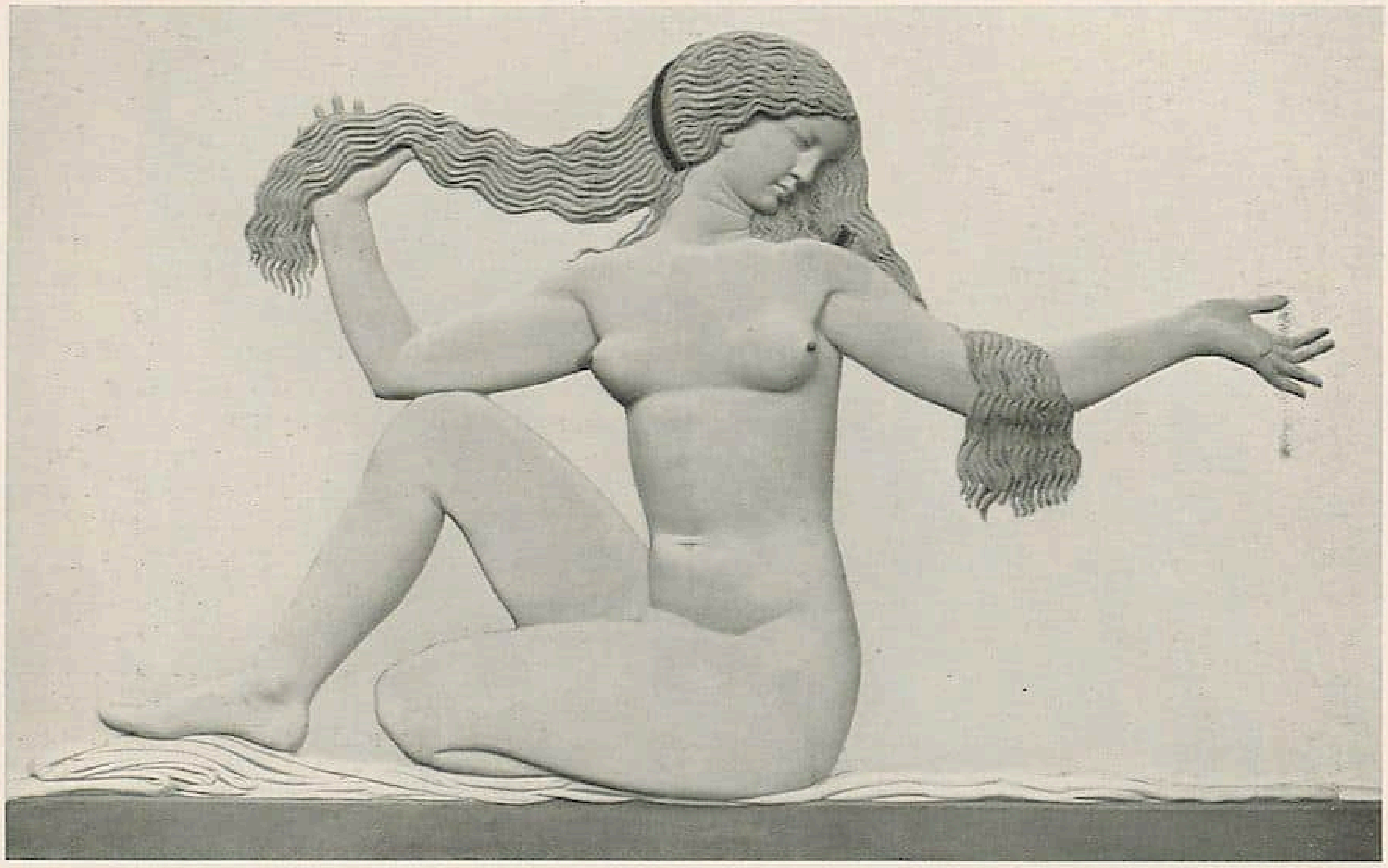


CARL CASPAR JAKOB RINGT MIT DEM ENGEL
Künstlerbundausstellung Mannheim

Von GERSTEL sind schöne Gipse und Bronzen da: ein toter Christus und die Figur einer Liegenden. Die nervöse Rhythmik der Glieder ist unübertroffen; durch den reichen Kontrast der Bewegung fällt der „Prophet“ auf; der „fallende Krieger“ erfreut durch die Schönheit seiner hingebenden Geste. Auch ALBIKER zeigt wiederum vortreffliche Beispiele seiner Kunst: die einheitlich bewegte Gestalt einer Frau (Abb. S. 489), die hochgereckte Gestalt eines Jünglings, sowie das wie ein reichbelebtes Flächenornament wirkende Relief der Tanzenden. Erwähne ich noch eine Marmorbüste von LUKSCH (Abb. S. 481), zwei Steinplastiken von MILLY STEGER (Abb. S. 495) und die „sitzende Frau“ von JOSEPH HÖFFLER, so soll dieser eilig referierende Ueberblick über die diesjährige Künstlerbundausstellung beschlossen sein.

Es ist bezeichnend, und spricht für das rasch gewachsene Ansehen der Mannheimer Kunstbewegung, daß diese Künstlervereinigung in der badischen Industrie- und Handelsmetropole ihre diesjährige Schau zeigt. Den Besucher aber wird ein Blick auf die im großen Oberlichtsaale des Museums ausgestellten Werke des eigenen Besitzes lehren, daß die Stadt den Anspruch auf eine Museumsstadt von Rang sich rasch und sicher erobert hat. Da hängen, vereinigt zu einem Eindruck seltener Art, Meisterwerke erster deutscher und französischer Künstler. Dem mächtigen Bild des jugendlichen FEUERBACH, dem „Hafis vor der Schenke“ hängt die vielumstrittene „Erschießung Kaiser Maximilians“ gegenüber, die den Ruhm der neuen Kunsthalle begründete. Und im Kreise schließen sich an Werke von FEUERBACH,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERICH STEPHANI RELIEF (TERRAKOTTA)

Künstlerbundausstellung Mannheim

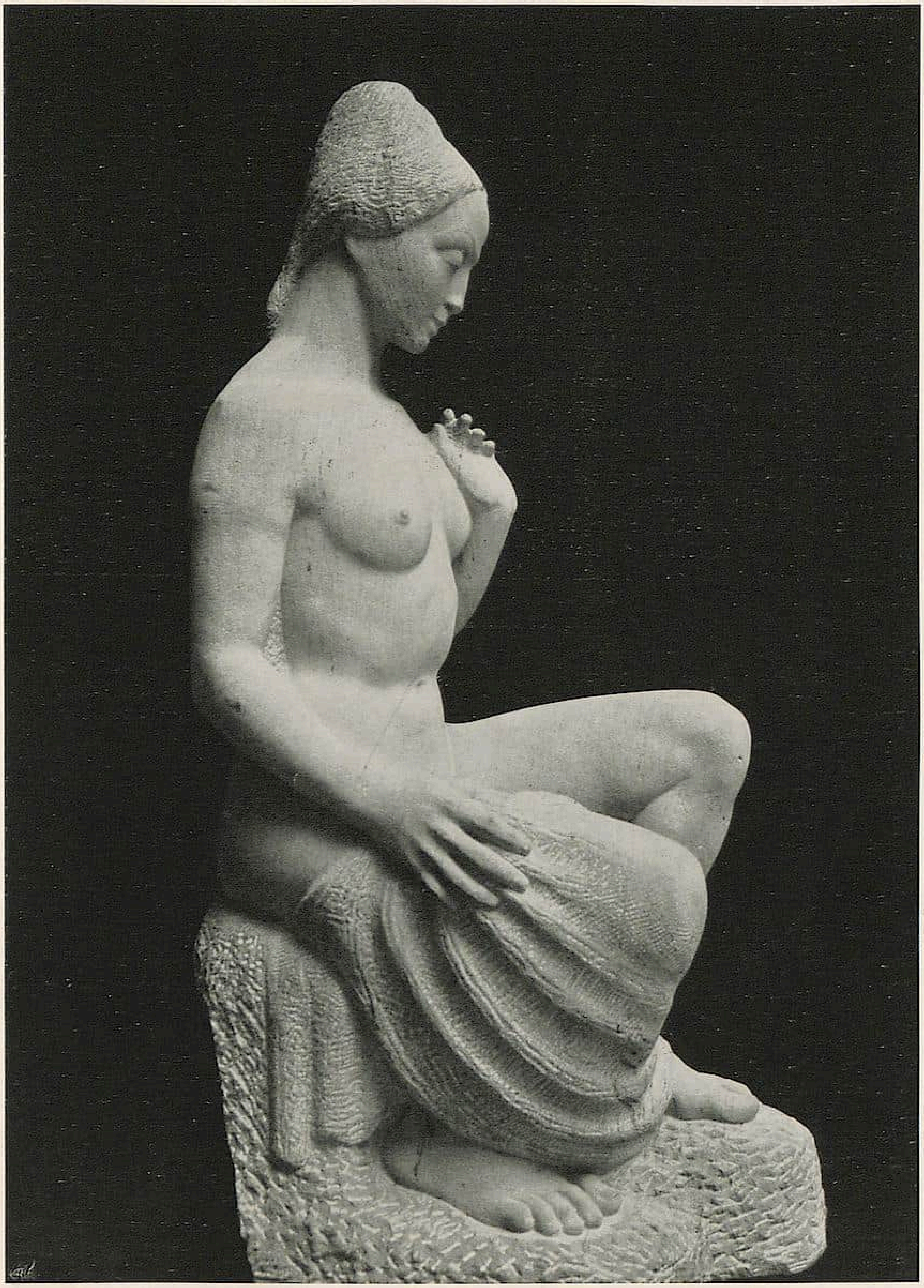
Thoma, Trübner, Hodler, Liebermann, von Géricault, Delacroix, Courbet, Daumier, Pissarro, Sisley, Cézanne und anderen mehr. Sie sind die ruhenden, klassischen Pole in der Flucht vielfältiger, reicher, gärender Erscheinungen, wie sie auf der gegenwärtigen Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes mit Recht zu Worte kommen.

DIE LEIPZIGER JAHRESAUSSTELLUNG 1913

Die Ausstellung wurde diesmal der „Internationalen Baufachausstellung" angeschlossen und zwar in einer eigens hierfür errichteten Halle. Das Programm lautete: Die Figurenmalerei der letzten 30 Jahre. Ein schönes Programm, aber in diesem Falle kein glückliches, weil es in der Organisation zu viel Schwierigkeiten in sich birgt, Schwierigkeiten, die sich jedenfalls beim bloßen Ueberschauen des Planes und bei den ersten Versuchen der Realisierung schon bemerkbar gemacht haben. Ein solches Programm bedeutet ein Unternehmen großen Stils, sowohl in bezug auf wirtschaftliche wie geistige Organisation. Eine solche Ausstellung darf sich nicht als ein Spiel des Zufalls präsentieren, sondern muß ein erlesenes Stück „Kunstgeschichte" darstellen, muß Ereignis sein. Ich denke dabei an die Berliner Jahrhundert-Ausstellung. — Erschwert hat man sich die Aufgabe noch dadurch, daß man sich in dem Programm nicht auf Deutschland beschränkte. Denn mit der Erweiterung verschiebt sich auch der Maßstab an die rein organisatorische Leistung. Wenn man Franzosen, Belgier, Schweizer, Oesterreicher heranzieht, dann nur die Vertreter, die in Frage kommen, nicht ein Begnügen mit dem zufällig Erreichbaren. Die Wiener Bilder sind die einzige geschlossene landesrepräsentative Kollektion, aber sie stellt eine merkwürdige Auswahl aus dem Besitze der Galerie dar. Offenbar hat man hier, sehr in Verkennung des Zweckes, die Werke geschickt, von denen man sich am leichtesten hat trennen können.

Wenn man die neuzeitliche Malerei bei uns in Deutschland recht summarisch anschaut, dann kommt man, so kaleidoskopartig auch das Ganze auf den ersten Blick erscheinen mag, letzten Endes auf zwei Gruppen oder sagen wir auf zwei Ausgangspunkte: nämlich auf die spezifisch deutsche Malerei mit Wil-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MILLY STEGER SITZENDE FRAU (STEINFIGUR)

Künstlerbundausstellung Mannheim

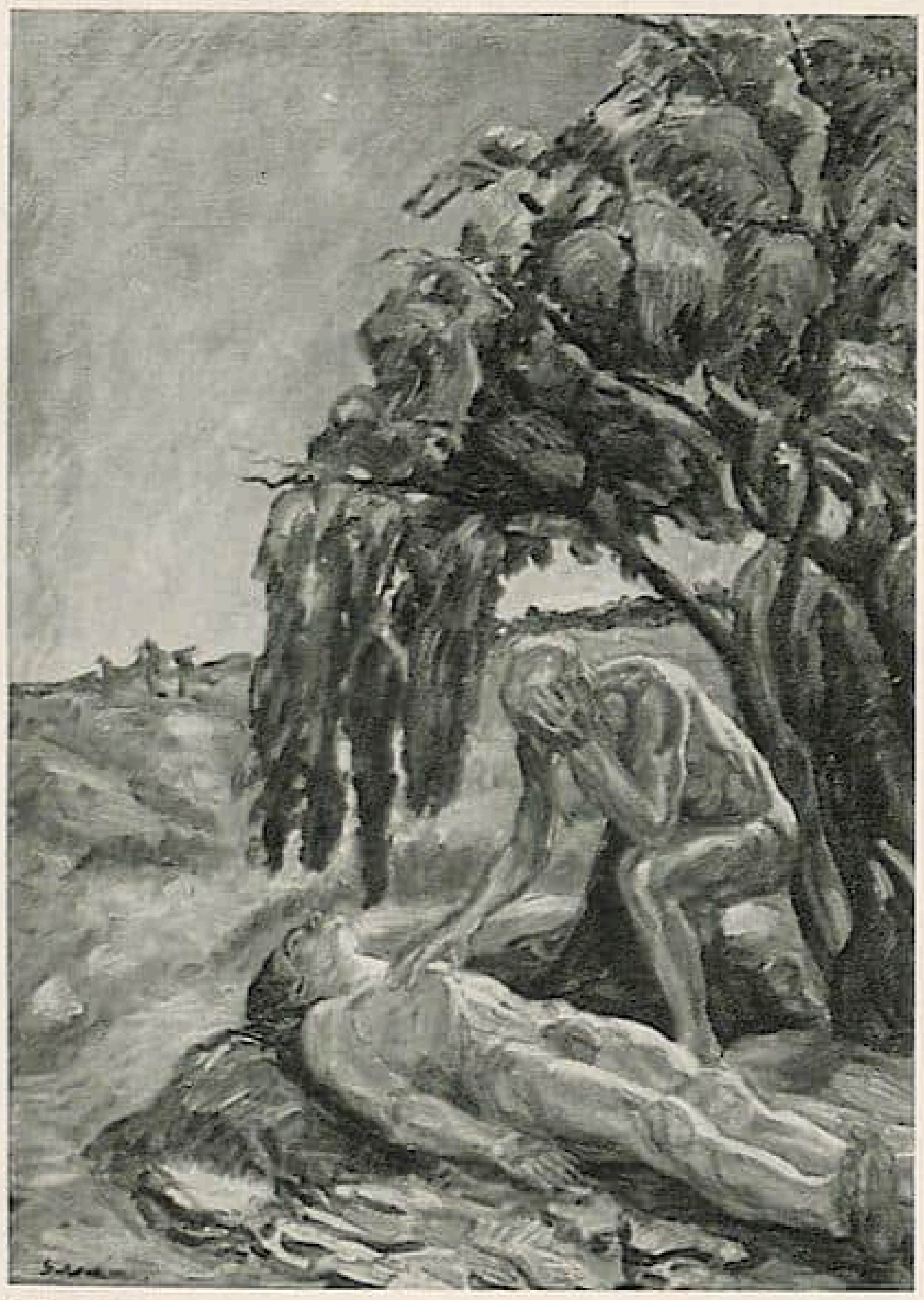
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

helm Diez und Leibl als Ausgangspunkt und die französische Malerei mit Manet, Cézanne und Van Gogh. Ich meine hier die Träger der Namen ausschließlich als die stärksten Repräsentanten einer Anschauung. Und es ist nun immer wieder interessant, diese vielen Spielarten zwischen diesen beiden Anschauungen auf unseren Ausstellungen zu beobachten und an jeder einzelnen die Tradition und den individuellen Einschlag zu verfolgen.

Daß man sonst mit größter Toleranz allem Parteiwesen aus dem Wege ging, ist für das Unternehmen von größtem Vorteil; und ich meine, es hat dadurch wirklich eine gewisse Popularität erlangt und damit für Leipzig eine erzieherische Mission erfüllt.

Den Geist der Diez-Schule veranschaulicht eine stattliche Zahl von Studienköpfen, Porträts und Figurenbildern. Fast alle Namen, die zu späterer Bedeutung gekommen sind, finden wir hier vereinigt: voran WILH. DIEZ selbst, dann THEOD. ALT, CHASE, LÖFFTZ, WILH. DÜRR, ART. LANGHAMMER, LEIBL, SCHUCH, TRÜBNER, F. V. UHDE, ALBERT V. KELLER, H. V. HABERMANN, CORINTH u. v. a. Wilh. Diez bedeutet tatsächlich nicht bloß für München den Vater der gesunden Weiterentwicklung unserer Malerei. — Sonst hat sich das gegenwärtige, das jüngere München an der Ausstellung nicht sonderlich lebhaft beteiligt. Die Bilder von LEO PUTZ „Am Wasser“ und „Toilette“ fallen neben wirklich koloristisch vertieften und vornehmen Leistungen sehr ab. Dagegen lernt man MAX FELDBAUER recht schätzen. Mit zwei sehr schönen Werken lernt man JULIUS HESS in Leipzig zum erstenmal kennen. Er stellt eine gute Legierung der Münchener und Pariser Schule dar. — Die Berliner Kunst ist gut vertreten, und zwar aus allen Lagern mit den besten Namen: MAX LIEBERMANN, CORINTH, BALUSCHEK, O. H. ENGEL, BECKMANN, TH. V. BROCKHUSEN, RUD. GROSSMANN, HAGEMEISTER, ULRICH HÜBNER, V. KARDORFF, LINDE-WALTHER, ART. KAMPF, ORLIK, WALD. RÖSLER, HUGO VOGEL, MAX PECHSTEIN u. v. a. Zwei Künstler möchte ich hier aber besonders hervorholen, weil ihre Werke zum erstenmal in meinen Gesichtskreis treten, und weil sich in ihnen zugleich neue Werte unverkennbar ankünden (wie bei MORITZ MELZER), oder in denen neue Anschauungen bis zu einer gewissen Vollendung verarbeitet sind (wie bei MAX NEUMANN). In den Werken Moritz Melzers sehe ich den Ausgangspunkt einer Freskomalerei größten Stils. Die Gestaltung der Rahmen scheint mir anzudeuten, daß der Künstler selbst schon diese Bilder mit diesem Endzweck konzipiert hat. Die Werke zeigen alle Vorbedingungen dieser großen Zweckbestim-

MAX RAPPAPORT ❧ BILDNIS EINER SCHAUSPIELERIN
Künstlerbundausstellung Mannheim



W. SCHOCKEN TOTENWACHE
Künstlerbundausstellung Mannheim

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

mung: Größe der Linie, der Raumaufteilung, wunderbaren Rhythmus und den einfachen polyphonen Farbenklang. Alles dies verlangt nach Architektur. Eine gleich starke Zweckbestimmung, wenn auch anderer Art, tritt bei dem Bilde: „Zoologischer Garten" von AUG. MACKE (Bonn) zutage.

Frisch, herb und sonnig, wie ihr Heimatland, STERL, DIETZE (Wache), BUCHWALD-ZINNWALD, CILIO-JENSEN, MEYER-BUCHWALD, GERBIG und LANGE-PENIG; von den Karlsruhern und Stuttgartern: FRIEDR. FEHR, AMANDUS FAURE, CHR. LANDENBERGER, OSK. HAGEMANN, ALB. HAUEISEN; WESTENDORP (Düsseldorf), SOLDENHOFF (Frankfurt a. M.), STRAUBE (Koblenz), H. SUTTER (Brennberg), WALDSCHMIDT (Warten-

HUGO KRAYN MUTTER UND KIND
Künstlerbundausstellung Mannheim

wirkt die kleine Gruppe der Schweizer mit ihrem Führer FERDINAND HODLER obenan. Mit Ausnahme der Landsknechtstudie empfindet man auch hier wieder vor seinen Bildern das Große und Befreiende. Giacometti und Amiet fehlen, dagegen sieht man neben EDUARD BOSS (Apfelschälerin) einige hoffnungsvolle jüngere Künstler hinzukommen: P. BURKHARDT, MEYER, PAUL BARTH und HEINR. MÜLLER. Von den Dresdnern seien hervorgehoben: GOTTH. KUEHL, ROB. berg O. B.), GRAF KALCKREUTH (Porträt einer Dame mit Autokappe), MAGN. ZELLER (Hamburg) und die beiden in Paris lebenden Maler: RUD. TEWES und WALTFR BONDI.

Eine große und gute Ausstellung zustande zu bringen, ist letzten Endes nicht allzu schwer und ist eine Aufgabe, die jeder geschickte und tüchtige Kunsthändler löst. Wenn aber eine Künstlerkörperschaft ein solches Unternehmen ins Werk setzt, und wenn zugleich auch die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Gewähr für eine gedeihliche Weiterentwicklung gegeben sein soll, dann ist es sehr wichtig, daß diese veranstaltende Körperschaft selbst mit unzweifelhafter Potenz auf dem Plane erscheint. Diese Vorbedingung hat die Ausstellung der Leipziger Künstler vollauf erfüllt. Hier ist unter der Führung MAX KLINGERS eine Schar jüngerer und junger Künstler an der Arbeit, deren Leistungen zum Teil den besten Werken der großen Ausstellung an die Seite gestellt werden können und es mag hier genügen, die Namen der beteiligten Künstler hervorzuheben: RÜDIGER BERLIT, ELSE BOSSERT, RICHARD O. BOSSERT, ED. EINSCHLAG, R. GRIMM-SACHSENBERG, ERICH GRUNER, EUGEN HAMM, WALTER HAMMER, WIL. HOWARD, HINTZE, FRANZ HEIN, HORST-SCHULZE, GRETE MEHLHORN, LEDERER-WEIDA, FRITZ RENTSCH, MAX SELIGER, TIEMANN u. e. a.

Die Plastik ist nicht zahlreich, aber zum größten Teil mit auserlesensten Werken vertreten. Obenan steht hier MAX KLINGER mit einer herrlichen weiblichen Marmorfigur, die, in ein antikes Gewand aus Onyx gehüllt, anmutig vorschreitet. Die Linienführung der Rückenansicht ist von außerordentlicher Schönheit und Größe und offenbart in allem die Eigenart Klingers. Auf der vorderen Seite dagegen will es mir scheinen, als ob der Fluß der Linie dadurch an Reiz einbüßt, daß die

KONRAD VON KARDORFF — BILDNIS TILLA DURIEUX
Künstlerbundausstellung, Mannheim

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL SCHWALBACH ERFAHRUNG UND ERWARTUNG
Künstlerbundausstellung Mannheim

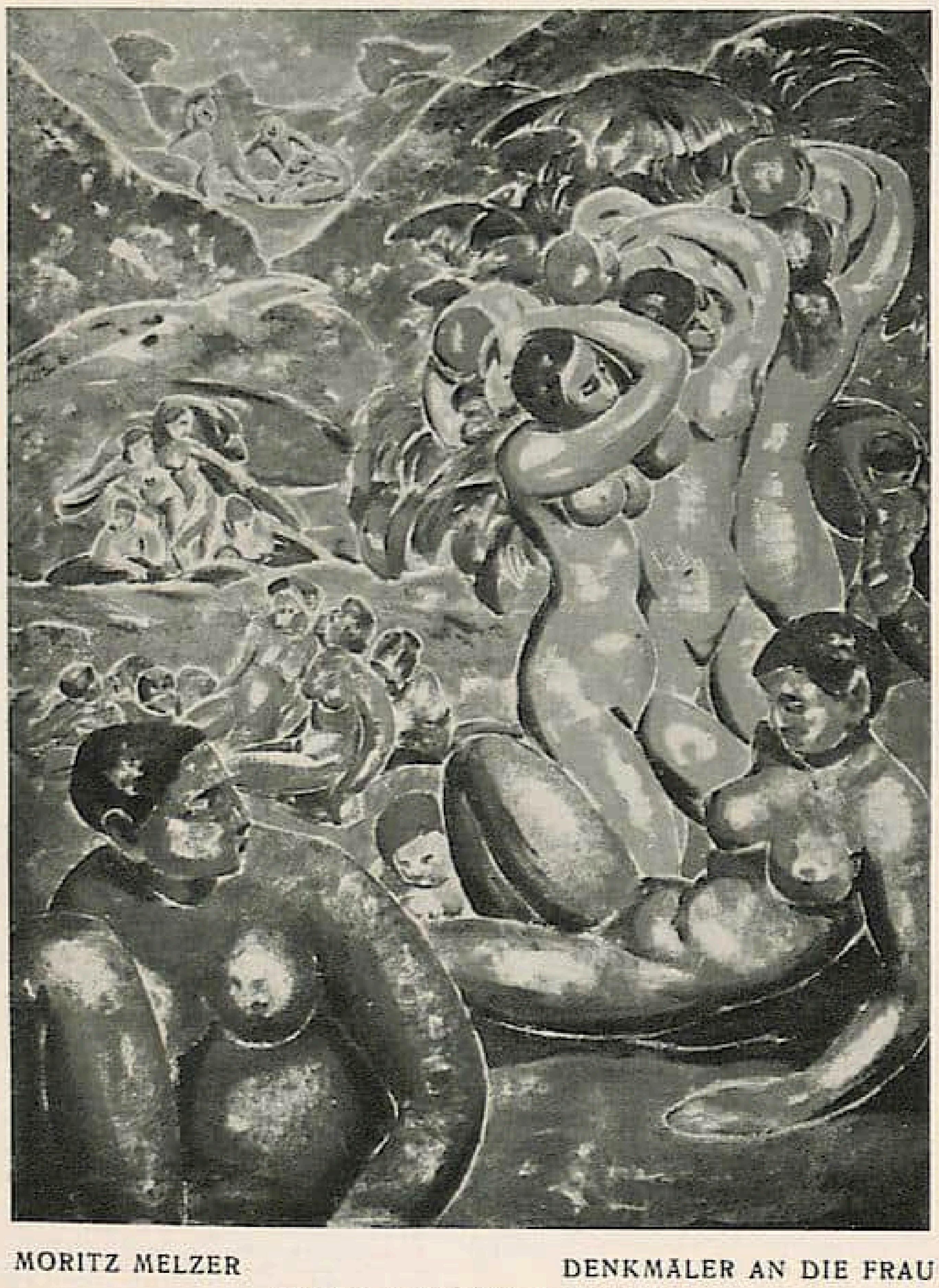
rechte Brust die Mantelfalten ganz unmotiviert auffängt, festhält und durch die Kurve der Linie und das Lichtspiel etwas Gekünsteltes und Barockes erhält. Um diesen Mittelpunkt gruppieren sich dann die übrigen plastischen Werke von GEORG KOLBE, W. LEHMBRUCK, BERNH. HÖTGER, H. HALLER, AUG. KRAUS, FR. KLIMSCH, T. T. HEINE, SASCHA SCHNEIDER, TUAILLON, WALDSCHMIDT und die der Leipziger Bildhauer: JOH. HARTMANN, A. LEISTNER, FELIX PFEIFER, R. SAUDEK und K. SEFFNER. rgs.

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

Man brauchte die alte Wahrheit, daß Kunstausstellungen etwas anderes sein müssen als nur zufällige und willkürliche Anhäufungen von Kunstwerken nicht angesichts jeder großen Jahresausstellung zu wiederholen, aber die diesmalige Berliner Glaspalastausstellung gibt doppelt Anlaß zu so allgemeinen Betrachtungen, weil sie gerade in der Lösung des schwierigen Problems einen energischen Schritt vorwärts zu tun versucht. Das Regierungsjubiläum des Kaisers gab den Anlaß zu einer besonderen Gestaltung der Ausstellung. Der Gedanke lag nahe, eine Rückschau auf die Kunst des verflossenen Vierteljahrhunderts zum Kern der Ausstellung zu machen, wenn man auch Gefahr lief, damit gerade den Gefeierten selbst, der durchaus nicht mit allen künstlerischen Neubildungen dieser Epoche einverstanden gewesen war, arg zu verstimmen. Diese Verstimmung trat denn auch ein, obwohl man in der Wahl des Zugelassenen beinahe noch vorsichtiger gewesen ist, als die aus gleichem Anlaß zustande gekommene, kleinere Ausstellung der Akademie, und trotzdem der Hauptstein des Anstoßes sich selbst aus dem Wege räumte, indem die Berliner Secession eine Beteiligung entschieden ablehnte. Damit war aber zugleich die Möglichkeit, ein nur einigermaßen umfassendes Bild des wirklich in den letzten 25 Jahren Geleisteten zu geben, illusorisch geworden. Man begnügte sich also, kleine Sonderausstellungen der hauptsächlichen deutschen Kunstzentren zu veranstalten, deren Zusammenstellung jeweils einem der dort ansässigen Künstler anvertraut wurde. Mit mehr oder weniger Geschmack oder Temperament haben die Herren sich ihrer Aufgabe entledigt. Am wenigsten Gesicht zeigt die Abteilung „Berlin und andere Städte Preußens"; einerseits, weil hier das Feld ein zu

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

weites war, andererseits weil nicht ein einzelner, sondern eine Kommission für die Zusammenstellung sorgte, nicht zuletzt endlich, weil eben die Secession und ihre Mitglieder ganz ausfallen mußten. Mit großem Interesse begegnet man in dieser Abteilung ANTON VON WERNERS Riesenbilde der Reichstagseröffnung im Weißen Saale des Berliner Schlosses am 25. Juni 1888, das als Leistung Respekt fordert und als Historienbild in weit höherem Maße als das meiste, was unsere Generation geleistet hat, Geltung behalten wird. Man bedauert angesichts dieses Werkes doppelt, daß die geplante Kollektivausstellung Werners nicht zustande kam und die erwünschte Gelegenheit gab, das hergebrachte Urteil über den streitbaren Beherrscher unserer Akademie zu revidieren. SKARBINAS Ovation der Berliner Bevölkerung vor dem Schlosse am 25. Januar 1907 ist doch ein recht äußerliches Effektstück neben Werners großem Repräsentationsbilde, in dem wir heute viel mehr schon den ausgesprochenen Stilcharakter einer Epoche erkennen, die in manchen der Bauten ihren monumentalen Ausdruck gefunden hat, die in Wilhelms II. erster Regierungszeit entstanden sind, und die eine eigene Abteilung der Ausstellung vorführt. Gern hätte man einen entsprechenden MENZEL zum Vergleich. Die „Prozession in Gastein" vertritt den Meister nur unvollkommen. Aus dem jungen Berlin ist nur LEO VON KÖNIGS „Pierrot" zu nennen. Allein der äußere Umstand, daß der Maler in Unfrieden von der Secession geschieden war, brachte das schöne Bild hierher. Ein



MORITZ MELZER — DENKMÄLER AN DIE FRAU

Künstlerbundausstellung Mannheim

vorzügliches Porträt von STAUFFER-BERN, ein gutes Selbstbildnis von LUDWIG KNAUS, und zwei bekannte Bilder von GEBHARDT seien nur kurz erwähnt. Die Münchener Abteilung wählte Carl Blos. Mit LEIBLS prachtvollem Seegerporträt wird sie eröffnet. UHDE schließt sich an mit einem „Heiligen Abend." Von PUTZ, PÜTTNER, STROBENTZ wurden die besten erreichbaren Werke der Münchener Pinakothek entliehen. Eine besondere Ueberraschung ist das Porträt Wolfgang Kirchbachs von FRANK KIRCHBACH. Es ist eines der schönen und intimen Werke des Leiblkreises, in der Art wie Theodor Alt und Hirth du Frênes damals in ihrer besten Zeit arbeiteten, und die Vertrautheit des Malers mit seinem Modell, die auch ein besonderes Kennzeichen der guten Porträts dieser Gruppe ist, gibt dem Bilde den besonderen Reiz des echten Erlebnisses. In Karlsruhe, wo Julius Bergmann die Auswahl und Anordnung oblag, bildet ein Reiterbildnis des Großherzogs von Hessen von WILHELM TRÜBNER den würdigen Mittelpunkt, der Crucifixus von SCHMID-REUTTE, zwei gute THOMAS und eines der Dachauer Bilder LUDWIG DILLS vermitteln eine Anschauung der führenden Persönlichkeiten des Karlsruher Kunstlebens. Ebenso ist es Robert Weise für Stuttgart gelungen, dem besonderen Charakter des Ortes einigermaßen gerecht zu werden. Neben den beiden Toten, HERMANN PLEUER und OTTO REINIGER, stehen LANDENBERGER, HÖLZEL, FAURE und WEISE selbst. Auch aus Weimar brachte Mackensen eine Auswahl, in der die bekanntesten Namen vertreten sind, wenn auch LUDWIG VON HOFMANN nur in ein paar Kleinigkeiten gezeigt wird, und das große Bild, „Das Leben" von EGGER-LIENZ an dieser Stelle ebenso unerträglich ist wie im vergangenen Winter bei Keller & Reiner. Merkwürdig schwach ist die Dresdener Abteilung, trotzdem der ausstellungserfahrene Gotthard Kuehl verantwortlich zeichnet. Ueberdies erfolgte von seiten KLINGERS, dessen Dredener Pietà hier gezeigt wird, ein öffentlicher Protest gegen diese unfreiwillige Beteiligung. Ganz negativ aber ist allein der Saal der Wiener, wo es John Quincy Adams gelungen ist, eine Sammlung zusammenzustellen, in der nicht ein Stück ein weitergehendes Interesse zu beanspruchen vermag.

Natürlich besteht diese Gefahr, daß der verantwortliche Leiter einer Ausstellung gänzlich versagt. Auf der anderen Seite aber gibt es kaum eine andere Möglichkeit, einer Ausstellung ein einigermaßen einheitliches Gepräge zu geben, als ihre Zusammensetzung einer maßgebenden Persönlichkeit allein anzuvertrauen. Das zeigt sich aufs deutlichste in dem Gegensatz dieser „rückschauenden Abteilung", die besser die Abteilung der örtlichen Sondergruppen hieße, zu dem Gros der Ausstellung im übrigen. Vielfach begegnet man denselben Namen, aber das einzelne verliert sich vollkommen in der unorganisierten Masse. Hier werden auch niemals Reformen helfen. Und der natürliche Weg wird der zur juryfreien Ausstellung sein, in der man dem Strom der Andrängenden überhaupt keine Ufer mehr entgegensetzt und dem Publikum eine Arbeit ganz überläßt, die man ihm trotz aller aufgewendeten Mühe auch jetzt nur wenig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL STRATHMANN DER HL. FRANZ VON ASSISI

Künstlerbundausstellung Mannheim

erleichtert. Die Ausstellung, die diesen Namen verdienen soll, die mehr sein soll als nur eine Uebersicht über die Jahresproduktion, erfordert in erster Reihe die organisatorische Kraft eines erfahrenen Leiters. Es ist nicht erforderlich, daß er ein Künstler ist, und die Erfahrung zeigt, daß es nicht einmal ersprießlich ist, ebenso wie die Museumsleitung zum Heile der Allgemeinheit den Künstlern genommen wurde. Gerade die Ansätze zum Besseren innerhalb der jetzigen Ausstellungen, in denen die einzuschlagende Richtung klar wird, zeigen aufs deutlichste, woran es dem Ganzen immer wieder fehlt. Nicht die unbegreiflichen Mißgriffe der Jury, die Sabine Reickes „Tanzprobe" und die plastische Ungeheuerlichkeit von Max Essers „Stachelschwein" zuließ, um nur Extreme zu nennen, sind schuld daran, daß viele respektable Leistungen nicht zu ihrem Rechte gelangen, sondern der Mangel an durchgängiger Gliederung der Massen, der es dem Besucher ermöglichte, das Ganze zu übersehen, und die entschiedene Stellungnahme, die sich vor allem darin aussprechen müßte, daß der Beschauer, ohne selbst es zu wissen, auf einen bestimmten Weg gewiesen wird, das Wesentliche zu finden. Es ist noch immer nicht gelungen, rein äußerlich dem Glaspalaste den Charakter des Labyrinthes zu nehmen, trotzdem man auch in diesem Jahre wieder nicht an Ein- und Umbauten sparte. Klare Grundrißdisposition wäre hier zuerst erforderlich. Dann müßte es möglich sein, einmal eine Ausstellung zu bauen, wie es diese hätte sein sollen, einen Rückblick auf ein Vierteljahrhundert reichen Schaffens, mit dem man wohl die weiten Säle des Hauses hätte füllen können, ohne die Jubiläumsausstellung mit der üblichen Jahresausstellung zu verquicken, wie es sehr zum Schaden des Ganzen diesmal noch geschehen ist.

GLASER

VERMISCHTES

DRESDEN. Eine Gedenksäule für den verstorbenen Architekten, ehemaligen Professor der Architektur an der Dresdener Kunstakademie, CONSTANTIN LIPSIUS, wurde am 15. Juni in Dresden mit schlichter Feier enthüllt. Es ist eine Säule in Sandstein, die oben mit einem Putto gekrönt ist, der einen architektonischen Entwurf mit dem Griffel aufzeichnet, während die Säule selbst die Widmungsinschrift aufweist. Die Säule, die an der Ecke der Lipsiusstraße und der Stübelallee steht, ist ein wohlgelungenes Werk des Görlitzer Architekten Professor MICHEL. Ein sehr glücklicher Gedanke, der von dem Dresdener Architekten Schümichen ausging, ist damit zum ersten Male verwirklicht worden. Hoffentlich findet dieser künstlerische Straßenschild recht viel Nachahmung.

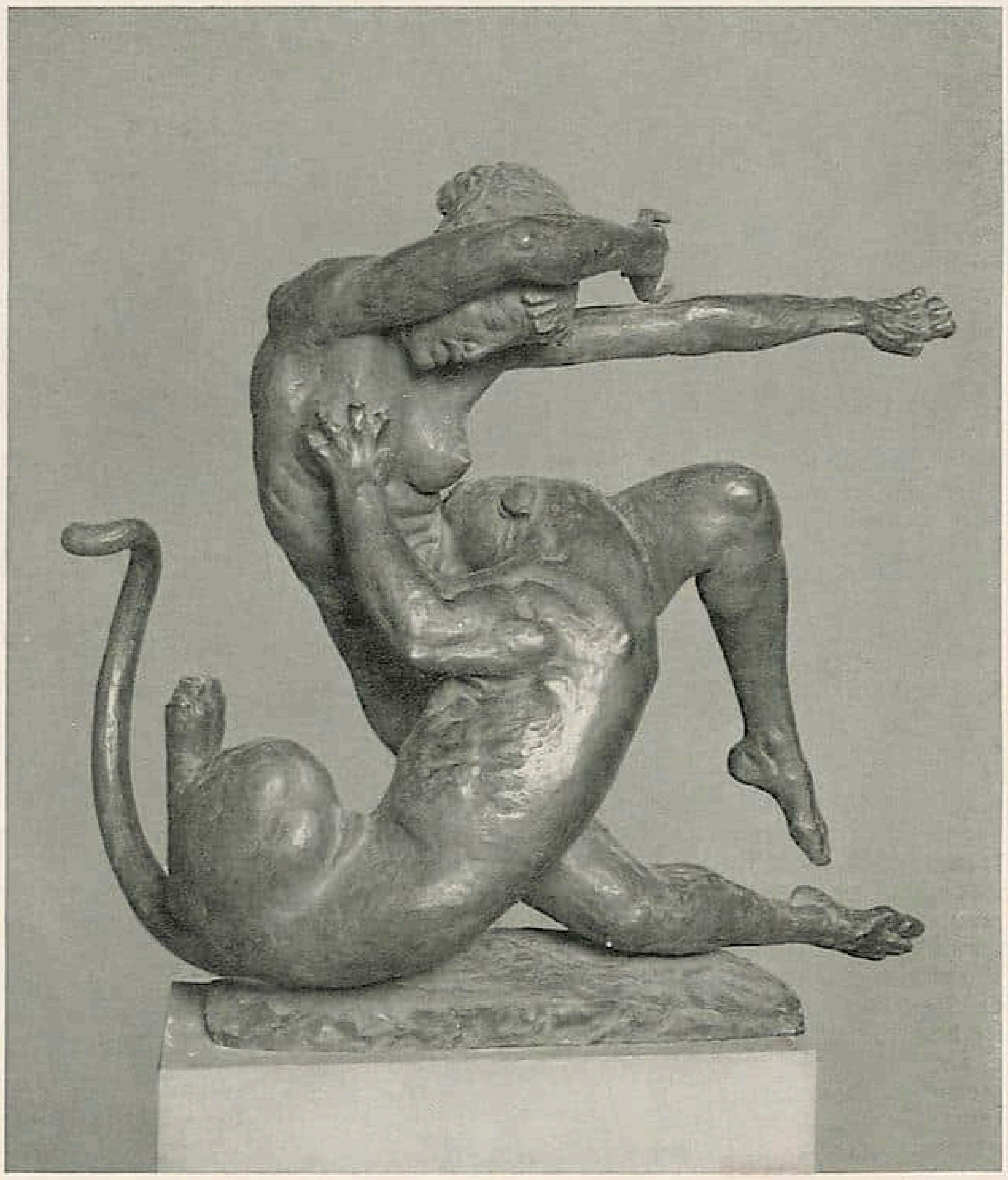
SAARBRÜCKEN. Am 1. Juni ist hier das von dem Berliner Bildhauer Professor FRITZ KLIMSCH geschaffene Kriegerdenkmal enthüllt worden; wir geben S. 503 u. 504 Abbildungen des Werkes. Vor-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

züglich den Verhältnissen des Saarbrücker Platzes, auf dem es steht, angepaßt, hat das einen prächtigen Bronzereiter auf sich bäumendem Pferd zeigende Denkmal eine Höhe von 6 m und dazu die etwas unter Lebensgröße ausgeführte Figur von etwa $7^1/_2$ m. Eine Vergoldung der Schmuckteile der Figur unterstützt noch die Wirkung des Werkes. Den Aufbau des Sockels ziert vorne ein Adler mit der Aufschrift: „Zur Erinnerung an die treue Wacht des 7. Ulanenregiments 1870“.

STETTIN. Am 23. Juni wurde das neue, von Stadtbaurat Meyer erbaute Stadtmuseum (Abb. S. 504) seiner Bestimmung unter der Direktion Dr. Walter Riezlers übergeben. Das Museum, welches mit einem Kostenaufwand von 1 300 000 Mark, die ganz allein durch Vermächtnisse Stettiner Bürger aufgebracht wurden, errichtet ist, ist sehr schön auf der Hakenterrasse gelegen, mit weitem Blick hinaus ins Odertal. Die Sammlungen sind sehr vorteilhaft untergebracht, und zwar befinden sich im Erd- und Untergeschoß die Sammlungen der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde; im ersten Stock Ausstellungsräume für die naturwissenschaftliche Abteilung; in der Umgangshalle und in der nördlichen Hälfte des ersten Geschosses ist die Skulpturensammlung und das Antiquarium untergebracht, im zweiten Stockwerk die modernen Skulpturen, Gemälde und kunstgewerblichen Sammlungen; ferner befinden sich hier ein Lesesaal, eine Ausstellung für graphische Künste und die Kupferstichsammlung.

ZÜRICH. *Hans Sandreuter-Nachlaß-Ausstellung.* Zwei Umstände fallen an der schönen Nachlaß-Ausstellung des Baslers HANS SANDREUTER (1850—1901) im Zürcher Kunsthaus auf; zunächst: daß zwölf Jahre seit seinem Hinschied verstreichen mußten, bis diese Huldigung zustande kam, alsdann aber: daß trotz dieses Zeitraums und der bereits zu Lebzeiten des Malers anerkannten Meisterschaft seiner Kunst eine derartige Fülle ihrer Schöpfungen in einer Hand: in der seiner Witwe, vereint bleiben konnte. Ueber dreihundert Nummern umfaßt die sehenswerte Kollektion: Oel- und Temperabilder, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, Steindrucke, Holzschnitte; fertige Arbeiten, Entwürfe, Studien und Skizzen. Ein Vergleich mit Albert Welti, dessen Nachlaß vor einem Jahre an gleicher Stelle gezeigt wurde, liegt nahe, drängt sich lebhaft dem Betrachter auf. Beide sind sie im besten Mannesalter, Sandreuter mit 51, Welti mit 49 Jahren, dem Leben entrissen worden. Beide waren sie Böcklin, ihrem großen Lehrer, tributpflichtig, hatten sie Mühe, sich seinem starken Einfluß zu entwinden. Und beide sind sie schließlich zu unabhängiger



FRITZ BEHN — NEGERWEIB VON EINEM PANTHER ÜBERFALLEN (BRONZE)
Künstlerbundausstellung Mannheim

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ KLIMSCH
KRIEGERDENKMAL FÜR SAARBRÜCKEN

(Gesamtansicht s. umstehend)

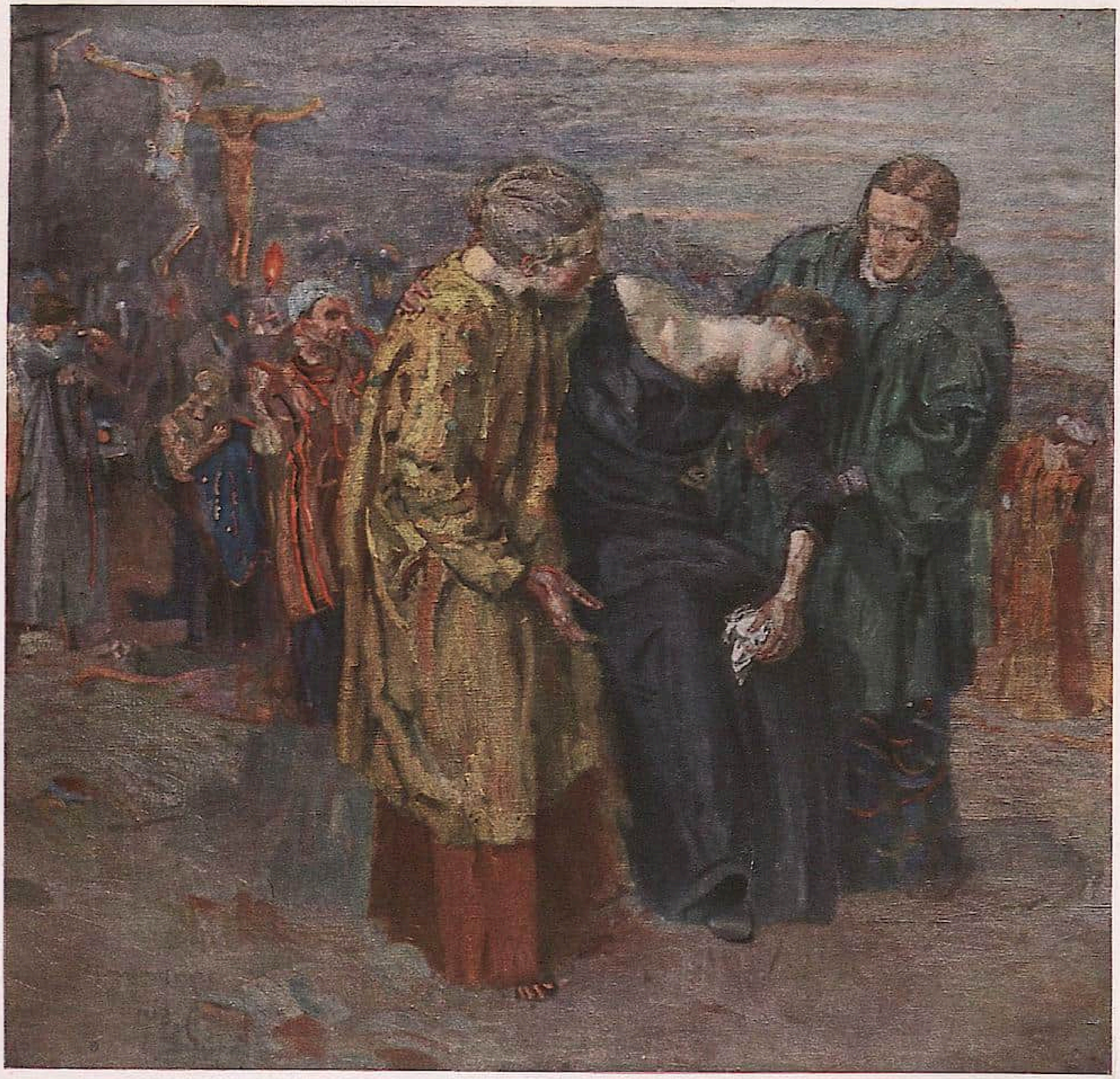
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Meisterschaft fortgeschritten, die sie den Besten der schweizerischen Kunst beigesellte. Am nächsten kommen sie sich im Tafelbild, darin die gemeinsame Schule sich bemerkbar macht. Bilder wie die „Flora“ mit ihren prachtvollen blauen und das „Dekamerone“ (1890) mit seinen festlichen roten Tönen sind Beispiele dafür. Den Einfluß Böcklins verleugnen auch die „Landsknechte mit Botenwagen“ (1887) und „Macbeth und die Hexen“ (1893) nicht, und selbst die „Flucht nach Aegypten“ und gleich dieser für den späteren Sandreuter bereits typische Landschaften vom Schlage der beiden 1895 entstandenen Naturausschnitte von Stein a. Rh. sind von Anklängen an Böcklin noch nicht gänzlich befreit. Wie sehr die Kunstanschauung des älteren Sandreuter aber von der Weltis abstand, das mag ein Vergleich des großzügig stilisierten Kartons „Hadlaub und Manesse“ mit dem Landsgemeindebild im Ständeratssaal zu Bern etwa belegen. Das Anekdotisch-Idyllische, dem ein Welti so gerne nachging, ist Sandreuters Sache nie gewesen, auch nicht in den noch etwas konventionell jedes Detail beibehaltenden und wiedergebenden Arbeiten älteren Datums. Vereinfachen, in großzügiger Stilisierung die Natur auf ihre wesentlichsten Linien und Elemente beschränken und auf diese Weise steigern, war sein Bestreben. Wahre Perlen vereinfachender, auf das Allernotwendigste reduzierender, mit primitivsten Mitteln schönste Eindrücke erzielender Malerei aber sind die über hundert Aquarelle, die in der Technik sowohl, wie in der Leuchtkraft ihrer Töne kaum zu übertreffen sind. Hier wie vor den Temperastudien und den Akt und Landschaft mit virtuosem Geschick produzierenden Zeichnungen wird einem erst ganz klar, um welches Stück ihr Schöpfer der zeitgenössischen Malerei vorausgewesen ist. Erst von Böcklin geleitet, ging Hans Sandreuter — ein künstlerischer Pfadfinder — seinen eigenen Weg, wie die Nachlaß-Ausstellung in Zürich von neuem dartut: den Weg keines Gewöhnlichen im Reiche der darstellenden Kunst. Dr. S. M.

FRITZ KLIMSCH ◊ KRIEGERDENKMAL FÜR SAARBRÜCKEN

DAS NEUE STADTMUSEUM IN STETTIN (ARCH. STADTBAURAT MEYER)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Große Kunstausstellung
Stuttgart

CHRISTIAN LANDENBERGER
KARFREITAG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANDRÉ LAMBERT — DER TOD DER DIDO

Große Kunstausstellung Stuttgart

DIE GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG IN STUTTGART

Von Hermann Tafel

Dem neuerbauten Hause der Kunst eine würdige Weihe und Eröffnung zu schaffen und den Schwaben wieder einmal ein umfassendes Stück deutscher und ausländischer Kunst vorzuführen, das ist der Sinn und Zweck unserer „*Großen*". Denn lang, lang ist's her... Oder sollten 17 Jahre nicht eine etwas zu lange Pause bedeuten? Ich glaube, selbst diejenigen, die am Ausstellungswesen müde geworden sind bis auf die Knochen, die aus der allzu üppigen Musik unserer Kunstausstellungen nur das Trompetengeschmetter heraushören, müssen dies zugeben. 17 Jahre aber sind seit jener ganz pompösen Internationalen Kunstausstellung im Jahre 1896 verflossen, und wenn man sich seither zu einer neuen nicht aufschwang, so trug daran hauptsächlich der Mangel an geeigneten Ausstellungsräumen die Schuld. Da hatte der König selbst eingegriffen und einen stattlichen Grundstock für ein neues Kunstgebäude geschaffen. Und damit war auch für Stuttgart die Möglichkeit gegeben, nicht etwa im Kampfe um die Vormachtstellung in der deutschen Kunst mitzuringen um den Sieg, dazu sind wir Schwaben zu bescheiden, nein, auch etwas mitzutun und vor allem hinter Nachbarstädten wie Mannheim nicht zurückzubleiben.

Freilich, man war klug und einsichtsvoll genug, um zu begreifen, daß unsere namhaften deutschen Künstler nur durch Gründe von ganz besonderer Art, wie sie etwa Jago in

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Große Kunstausstellung
Stuttgart

CARL CASPAR
PIETÀ

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HEINRICH ALTHERR — CHRISTUS IM STURM

Große Kunstausstellung Stuttgart

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEO BAUER MODELLPAUSE

Große Kunstausstellung Stuttgart

seiner Mahnung an Rodrigo andeutet, dazu gebracht werden konnten, ihre Erstlingswerke anstatt gewohntermaßen in Berlin, München, Dresden, diesmal zuerst in Stuttgart auszustellen. Denn Erstlinge wollte man, frischgepflückte Früchte vom Baume der Kunst, nichts von dem — und sei es noch so vortrefflich — was man schon seit Jahren kennt. Man sparte also, man sparte schon seit einigen Jahren, der Staat sowohl als die Vereine, die der Kunst dienen. So kamen denn die Künstler, denen die wahrlich nicht beneidenswerte Aufgabe zufiel, in allen berühmten und angesehenen deutschen Künstlerateliers bestimmte, mitunter kaum angefangene, aber vielversprechende Werke für die Stuttgarter Ausstellung zu sichern, durchaus nicht mit leeren Händen; sie werden so manches Mal den Schleier vor dem goldenen „Ding an sich" etwas gelüftet haben. Und das Resultat ist ein recht erfreuliches geworden: eine auf 20 Räume und eine für große plastische Werke geschaffene Gartenanlage verteilte Ausstellung von 785 Kunstwerken, und damit eine jener modernen delikaten Veranstaltungen, die man genießen kann, ohne zusammenzubrechen. Neben 334 Werken der Graphik, 136 der Plastik, 52 Plaketten und Medaillen finden wir 302 Gemälde in Oel und Tempera, darunter zirka 78 von württembergischen, die übrigen von auswärtigen aber nur deutschen und zirka 35 von ausländischen Malern. Dieses Stück Ausland trägt im übrigen einen retrospektiven Charakter; es bringt fast nur Franzosen, wie MANET, DAUMIER, DEGAS, MONET, RENOIR, SISLEY, PISSARRO, CÉZANNE, GAUGUIN, v. GOGH usw. und stammt zum Teil aus der Tschudistiftung in der Münchner Pinakothek, zum anderen aus französischem und schweizerischem Privatbesitz.

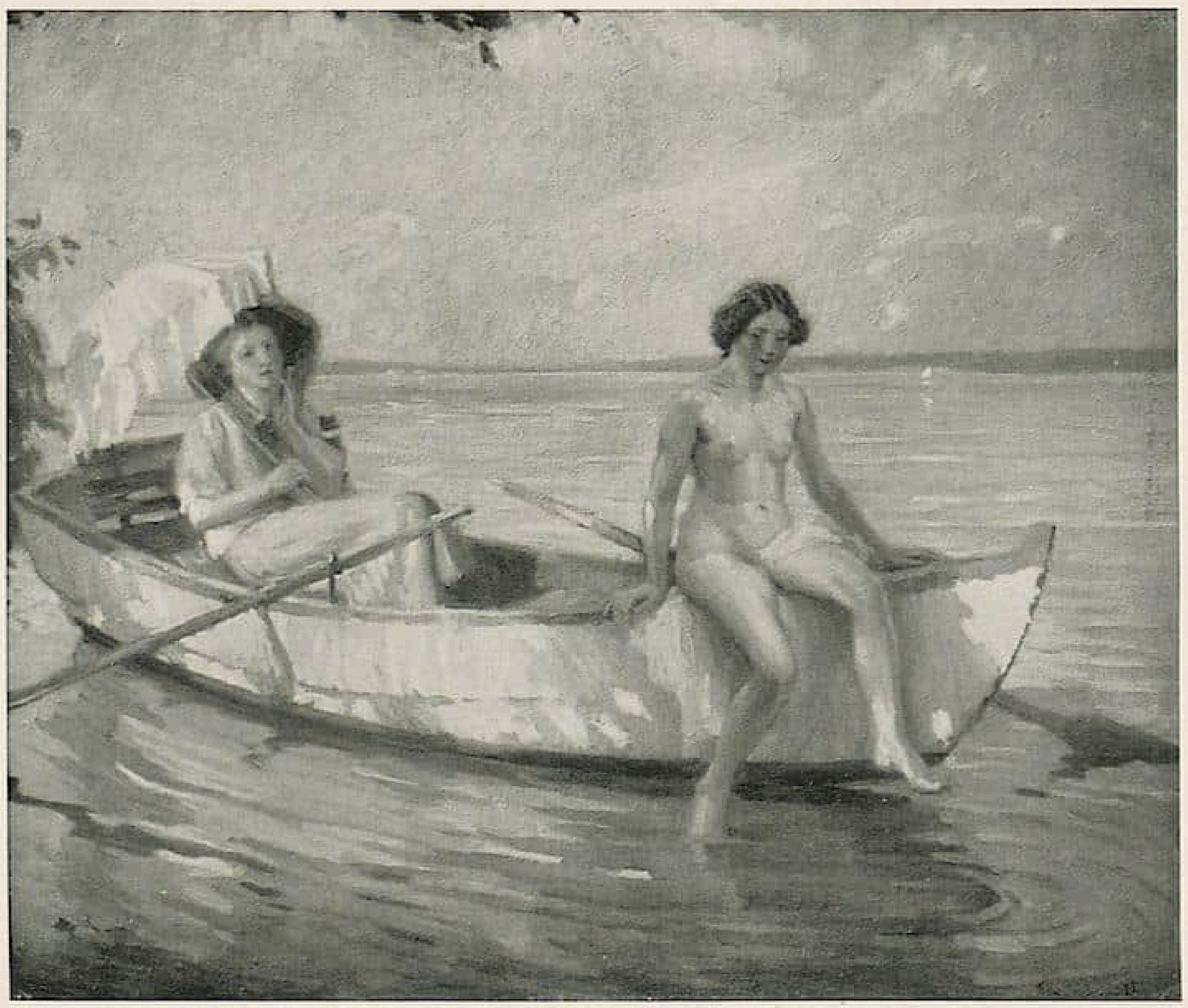
Psychologen, die sich als Spezialität ihrer Studien die Künstlerseele gewählt haben, werden wohl kaum erstaunt sein, wenn ich ihnen erzähle, daß die Mehrzahl unserer einheimischen schwäbischen Maler ob dieses Programms nichts weniger als entzückt war. Denn während von auswärts, also von Nicht-Württembergern nur eingeladene Werke angenommen wurden, war den Württembergern zwar freie Einsendung gewährleistet, aber ihre Arbeiten unterstanden einer Jury. Doch ich will heute auf jenen dies irae, dies illa nicht zurückkommen, zumal von jedem unbefangenen Ausstellungsbesucher zugegeben wird, daß sich

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

*Große Kunstausstellung
Stuttgart*

KARL SCHMOLL VON EISENWERTH
BEI DER ALTEN DAME

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



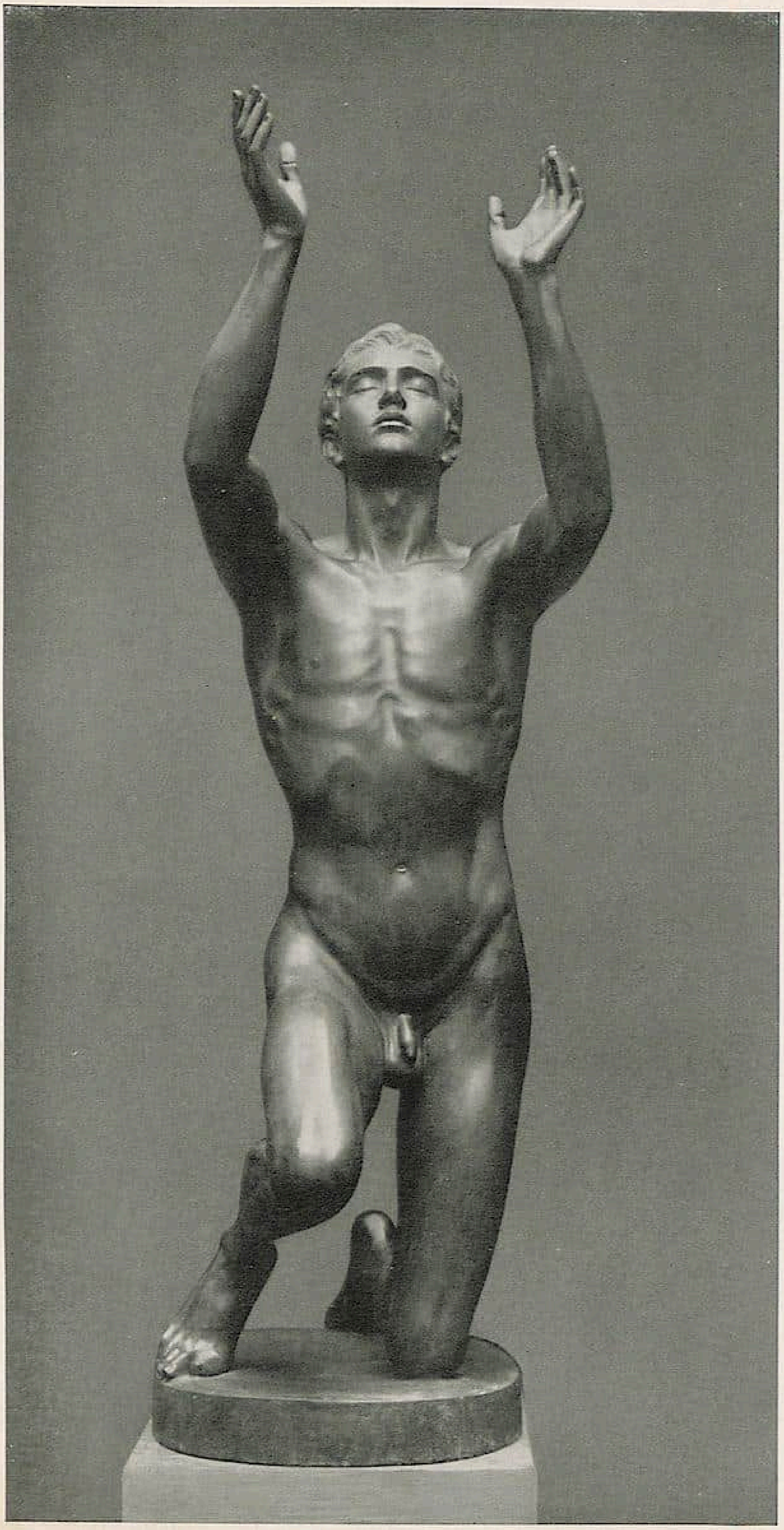
ALFRED SCHMIDT SOMMERIDYLLE

Große Kunstausstellung Stuttgart

die schwäbische Kunst inmitten der deutschen Konkurrenz ganz prächtig behauptet. Einen gemeinsamen Zug schwäbischer Eigenart wird man bei dieser einheimischen Kollektion vergeblich suchen; auch wir Schwaben sind in der Malerei international geworden, haben wir doch heute sogar unsere eigenen ortsansässigen Kubisten. Nur die beiden Freunde von Theodor Schüz, dieser Inkarnation aller schwäbischen Heimatkunst, Albert Kappis und Julius Kornbeck, die leider in der Ausstellung nicht vertreten sind, schlagen noch solche Klänge an. Auch der Einfluß von O. Reiniger, der früher stark hervortrat, ist nur noch ganz vereinzelt zu verspüren; von den lebenden und maßgebenden Künstlern unserer Stadt haben A. Hölzel, Chr. Landenberger und vielleicht noch Friedrich Keller Wirkungen auf die heranwachsende Generation ausgeübt. Chr. Landenberger hat neben einem fein abgestimmten Kircheninterieur ein religiöses Bild gebracht, das den Maler badender Knaben am sonnigen Ammersee von einer neuen Seite zeigt. Und von einer interessanten dazu; in dem „Karfreitag" (Abb. geg. S. 505) ist dem Künstler ein Werk von feinem seelischen Ausdruck gelungen. Die in ihrem Schmerze zusammenbrechende Maria, gestützt von dem originell charakterisierten Johannes und von Magdalena bilden eine ganz eigenartige und ergreifende Gruppe. Und das alles in einer Malerei, die in ihrer Leichtigkeit des Entstehens, in ihrer Freiheit von aller Erdenschwere von unsäglichem Reiz ist und nur vielleicht in ihrer leuchtenden Farbenfreudigkeit mit dem tieftraurigen Motiv nicht ganz im Einklang steht.

Es ist eigen, daß die Abteilung der religiösen Bilder vielleicht das Bedeutendste in dieser Ausstellung bringt. Ich denke hier an Ludwig Herterichs „Kreuzabnahme" mit den groß und breit geformten Gestalten, mit dem mächtigen Schwung in der malerischen Komposition, die bereits unserer Staatsgalerie angehört und die ich mir doch am liebsten in einer hell aufleuchtenden Barockkirche, von verblaßten schönen Kirchenfahnen umrauscht denken möchte; ich denke ferner an C. J. Becker-Gundahls große dreiteilige „Kreuzigung", die gleichfalls schon für unsere Staatsgalerie erworben ist und aus deren Gestalten mit ihrer Herbheit und Innerlichkeit des Ausdrucks ein den altdeutschen Meistern verwandter Geist von naivem Ernst spricht (Abb. S. 517). Nur schade, daß das große Mittelstück mit

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



*Große Kunstausstellung
Stuttgart*

LUDWIG HABICH
BETENDER KNABE (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THEODOR LAUXMANN — BAUERNHOCHZEIT AUF DER ALB

Große Kunstausstellung Stuttgart

der Gestalt Christi an Ausdruck hinter den Seitenflügeln ziemlich zurücksteht. Ich denke aber auch an die Schwabengruppe, die hier mit prächtigen Werken hervortritt. So KARL CASPAR mit einer „Pietà" (Abb. S. 506) von edler Abtönung in mattem Grauschwarz, Violett und Gelb, die mit ihrem primitiven Stil, der doch das Wesentliche, die schützende Bewegung der leidensvollen Mutter Christi so mächtig groß auszudrücken weiß. Die drei genannten Bilder hängen in dem großen Kuppelraum, König Wilhelmhalle genannt, der an sich gewiß einer der schönsten Festräume in Deutschland, doch viel zu selbständig, zu selbstherrlich sozusagen, erscheint, als daß eine harmonische Einbeziehung von Raum und Bildern sich vollziehen könnte. Er soll eben auch anderen Zwecken dienen. Seiner Weiträumigkeit hat man übrigens durch einen Einbau abzuhelfen gesucht. HEINRICH ALTHERR, der vor kurzem an unsere Akademie Berufene, bringt drei interessante Werke, darunter einen „Christus im Sturm" (Abb. S. 507), von edler Freskowirkung in seinem für Altherr so charakteristischen feierlichen Rhythmus und von eigenartig fesselndem Typ der Christusgestalt, A. HÖLZEL eine „Anbetung" (Abb. S. 513) bei deren stark aufleuchtender Farbenkomposition man unwillkürlich an eine Ausführung in Glasmalerei denkt, und die beiden Hölzelschüler J. EBERZ und H. EBERHARD gleichfalls starkfarbige religiöse Kompositionen.

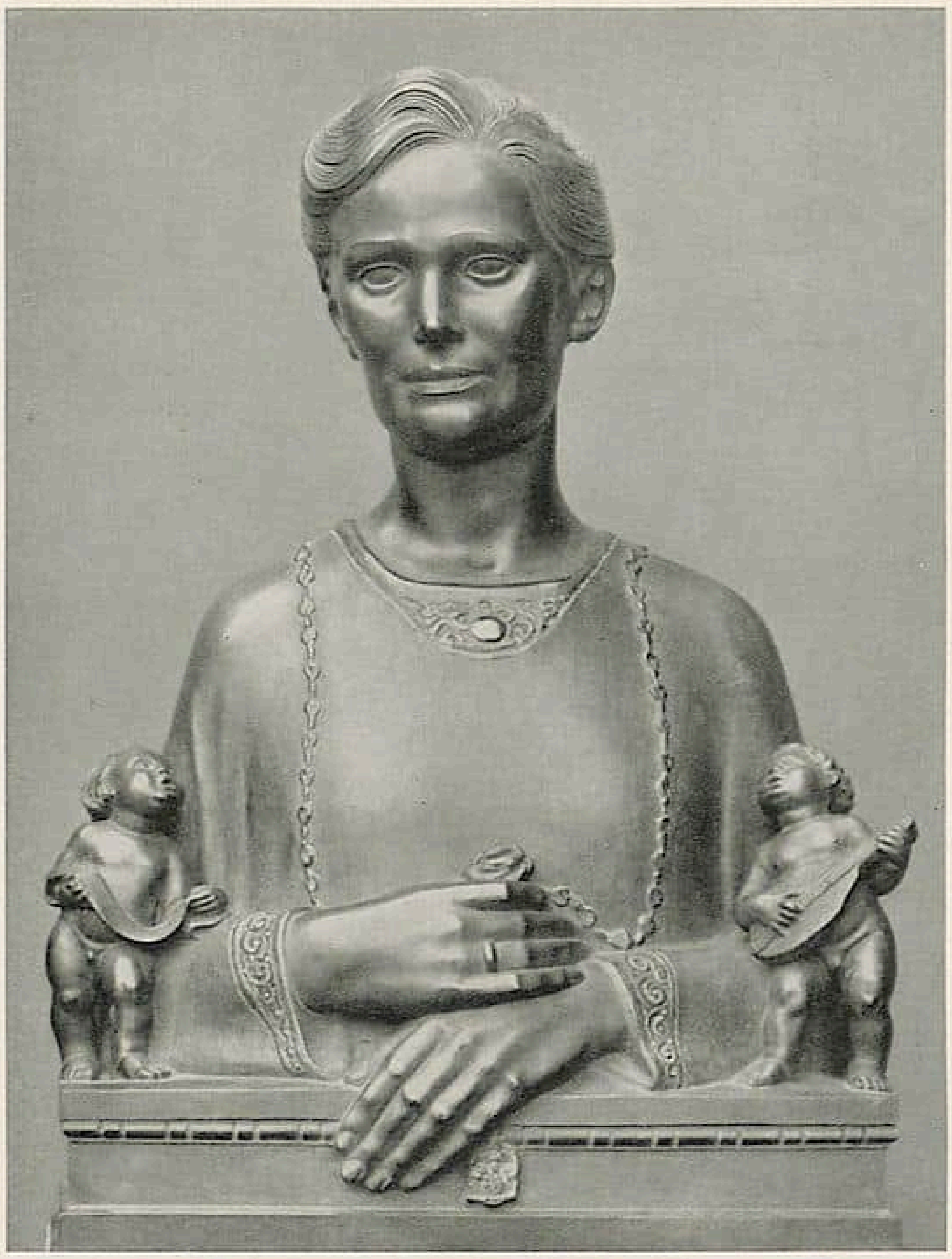
Und nun von den Heiligen zu den Kindern der Welt. Wir bleiben bei den Schwaben und nennen an erster Stelle ROBERT VON HAUG mit seinem großen Bild „Im Feld" (Abb. S. 519). Dieser Ulan, der auf einsamem Ritt an der Leiche eines gefallenen Kameraden vorüberreitet, ist gar mächtig gegen die leuchtende Abendluft gestellt, in einprägsamer Silhouette, die in dem Gedächtnis haftet. Aber nicht nur kompositionelle, auch rein malerische Vorzüge besitzt dieses Bild, so in der Führung des Lichtes, in dem warmen, goldig schimmernden Gesamtton, aus dem das kalte Blau des verkrampft daliegenden Dragoners seltsam heraussticht. Haug hat mit diesem Werk die Reihe seiner „populären" Soldaten-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Große Kunstausstellung Stuttgart

ADOLF HÖLZEL
ANBETUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF ZEITLER BÜSTE DER FRAU DES KÜNSTLERS (BRONZE)

Große Kunstausstellung Stuttgart

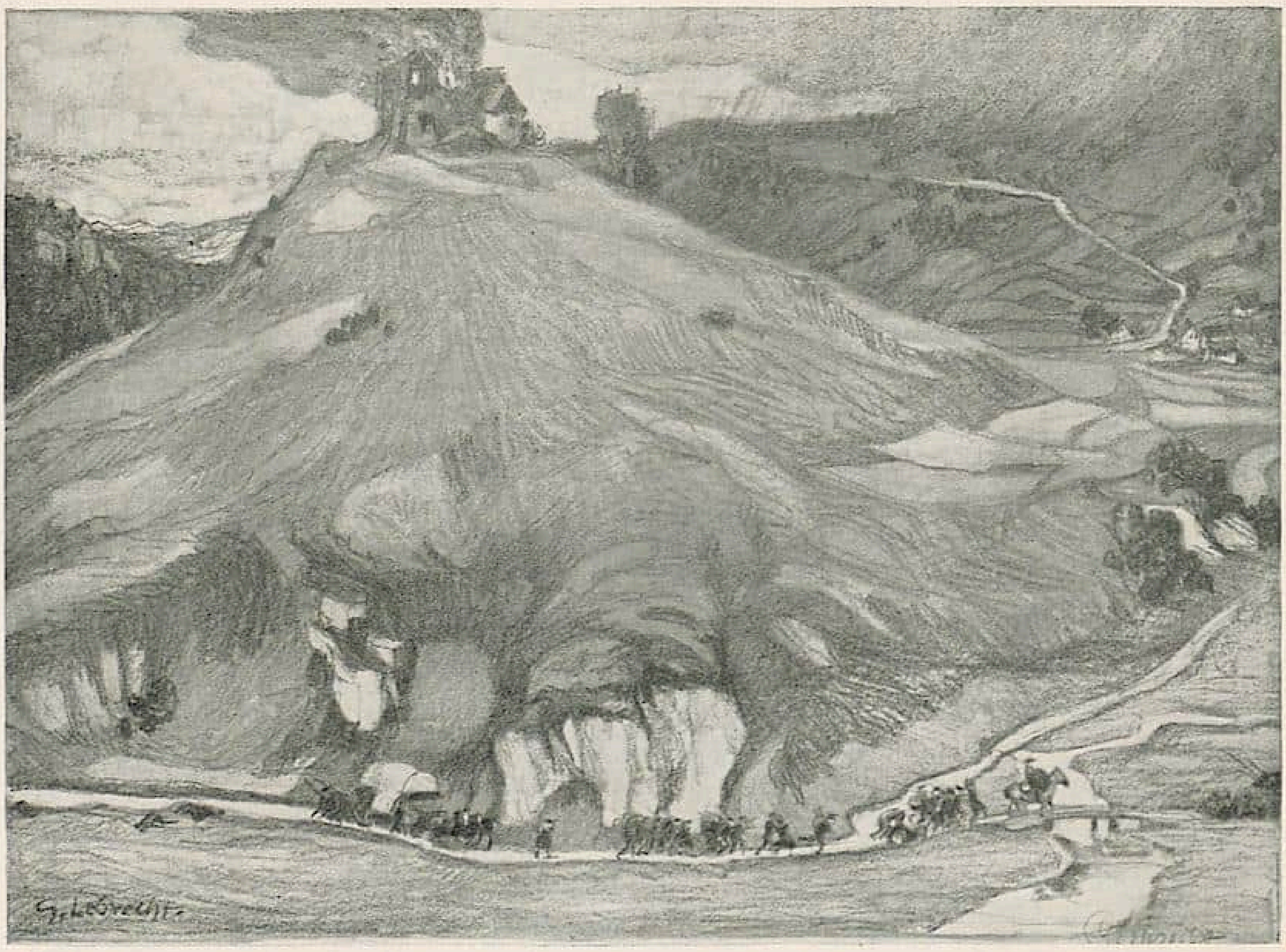
bilder: „Morgenrot", „Plänkler", „Abschied", um ein wirkungsvolles Werk vermehrt. Ein weiterer Pferdemaler unserer Stadt, CHR. SPEYER, hat eine in lichten Farben erklingende, sehr große „Reiterin" (Abb. S. 525) gebracht, während wir von CARLOS GRETHE zwei seiner in dem dumpfen Rhythmus harter Arbeit ertönenden Szenen aus dem Leben der Nordseefischer mit den schweren, mächtig ausholenden Bewegungen sehen. Und mit ähnlicher Wucht sind die „Steinbrecher" von FRIEDRICH KELLER gestaltet, die den schweren Steinblock auf niederem Karren heraufziehen. Bei AMANDUS FAURE und THEODOR LAUXMANN darf man von Ueberraschungen sprechen. FAURE, der Maler der Fahrenden Leute und der fürchterlichsten Apachenhöhlen von Paris und Neapel ist in die reinere Region des Hoftheaters emporgestiegen und bringt, unseren trefflichen Tenhaeff als Malvolio in sehr großer Darstellung, und in sehr effektvoller dazu. Er läßt das Rampenlicht aufstrahlen, die Strahlen fangen sich in Gesicht und Halskrause, man ist geblendet und setzt sich über die nicht ganz überzeugende Charakteristik und einiges andere gerne hinweg. Eine noch größere Ueberraschung bringt der weiteren Kreisen bis jetzt kaum bekannt gewordene TH. LAUXMANN mit seiner großen „Bauernhochzeit auf der Alb" (Abb. S. 512). Nach diesem trefflichen Werke mit seinen wohlgelungenen Bauerntypen und seiner Malerei, in der die kräftigen Lokaltöne gut zusammengehalten sind, möchte man annehmen, daß Lauxmann für unser schwäbisches Bauernvolk das werden könnte, was K. Bantzer für das hessische geworden ist. Viel bewundert von den Malern werden die beiden Bilder „Kasperltheater" und „Elefanten" von H. MOLFENTER, dem wohl stärksten Talent unserer heranwachsenden Generation. Insbesondere seine Elefanten gehören in ihrem prachtvollen Farbenglanz zum schönsten, was die Ausstellung an Malerei bringt. Auch der Haugschüler AUGUST KÖHLER gehört mit seinem frisch

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

*Große Kunstausstellung
Stuttgart*

FRANZ METZNER
LEIDTRAGENDER (GIPS)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

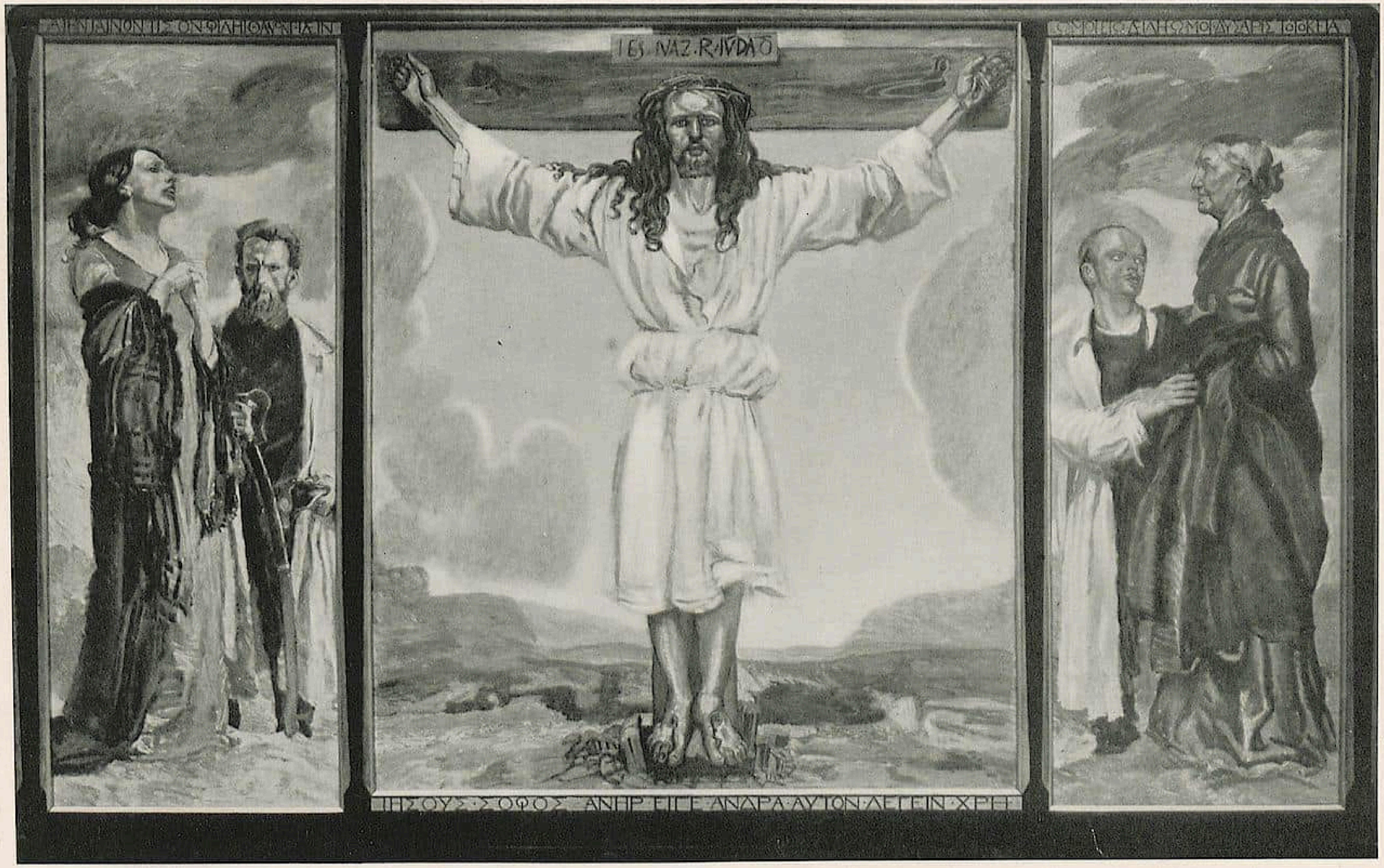


GEORG LEBRECHT — AUS DEM BAUERNKRIEG (LITHOGRAPHIE)

Große Kunstausstellung Stuttgart

und lebendig gemalten Soldatenbild „Ein pikantes Wort“ zu unseren besten Hoffnungen. Doch der Raum ist kurz, die Reihe lang; ich nenne also noch K. SCHMOLL VON EISENWERTH mit seinem Genrebild „Bei der alten Dame“ (Abb. S. 509), aus dem ein leiser Klang von seelischen Beziehungen, Zusammenhängen ertönt, und des weiteren ALFRED SCHMIDT mit seiner in sonnigen Tönen aufleuchtenden „Sommeridylle“ (Abb. S. 510), daneben den Namensvetter REINHOLD SCHMIDT mit seinem feinstudierten Husarenbild, LEO BAUER mit zwei in den Formen gut gegebenen Genrestücken, darunter einer „Modellpause“ (Abb. S. 508), A. ECKENER mit seinen in Stimmung und Ausdruck fesselnden „Veteranen in der Kirche“, A. LAMBERT mit seiner seltsamen, eigenartigen, an Beardsley und verwandte Meister anklingenden Komposition „Der Tod der Dido“ (Abb. S. 505). Auch der prachtvoll farbige Pfau von FRITZ LANG, das Bild „Bei der Toilette“ von H. GAUKEL, sowie die Namen J. KURZ, H. FINKBEINER, G. LEBRECHT, F. WICKY, A. BERGER, J. V. CISSARZ, E. DAIMLER, M. LAUTENSCHLAGER sollen hier erwähnt sein. An Bildnissen fehlt es gleichfalls nicht in dieser einheimischen Kollektion; wir sehen das charakteristische Bildnis des Abgeordneten Conrad Haussmann von B. PANKOK, ein groß und einfach gesehenes Bildnis von H. ALTHERR, geschmackvolle Damenporträts von ROB. WEISE (Abb. S. 518) und des weiteren Arbeiten in lebensvoller Charakteristik von KÄTHE SCHALLER-HAERLIN, F. HERWIG, A. BAUMÜLLER, CLARA RETTICH, JULIE STEINER u. a. m. Die in Dresden, Berlin und München lebenden Schwaben mögen hier auch aufgeführt sein, so der prächtige OTTO GUSSMANN mit seinem in gesunder Röte erstrahlenden Selbstbildnis, dann ROB. BREYER mit seiner lebensvoll erfaßten Darstellung: „Bildhauer Gaul in seinem Atelier“. Von den weiteren auswärts lebenden Schwaben genügt es wohl, die zum Teil sehr klangvollen Namen HEINRICH ZÜGEL, R. WINTERNITZ, J. HESS, C. PIEPHO, F. ECKENFELDER, W. CONZ u. a. m. zu nennen. Und von unseren Landschaftsmalern ROB. POETZELBERGER mit seinem von Poesie erfüllten „Bergsee“, H. DRÜCK mit einer auf einen anziehenden Dämmerungston gestimmten Landschaft, dann A. SENGLAUB, der mit seinem in Linien und Farben schön erfaßten „Neckartal“ einen gelungenen Abstecher in das land-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



K. J. BECKER-GUNDAHL

Große Kunstausstellung Stuttgart

KREUZIGUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

schaftliche Gebiet macht, K. SCHICKHARDT mit einem lichten Frühlingsbild (Abb. S. 524), H. REISS mit seinem ernsthaften, ausdrucksvollen Bild „Der alte Apfelbaum“, E. STARKER, E. LAIBLIN, E. SCHLIPF u. a. m. Die Graphik hat in Stuttgart während des letztvergangenen Jahrzehnts immer mehr an Boden gewonnen; hier soll neben meisterlichen Zeichnungen von LANDENBERGER, MOLFENTER, die sturmdurchbrauste, stimmungsgewaltige Kohlezeichnung „Nach dem Regen“ von AD. HÖLZEL (Abb. S. 526), ferner eine Golgathakomposition von J. V. CISSARZ (Abb. S. 527), die im Ausdruck und in der Anordnung von Licht und Schatten eigenartig wirkt, eine „Frau mit Kind“ von F. H. GREF (Abb. S. 528), der in seiner ganzen innigen Art, in seinen so warm und körperlich empfundenen Konturen unter unseren Zeichnern eine ganz ausgesprochene Persönlichkeit darstellt, und G. LEBRECHT mit seinem ganz originellen Blatt „Aus dem Bauernkrieg“ (Abb. S. 516) hervorgehoben sein. Und wie unsere Graphiker kommen auch unsere schwäbischen Bildhauer vollauf zur Geltung, da es dem Ausstellungsleiter Habich gelang, aus dem mit

ROBERT WEISE DAMENBILDNIS
Große Kunstausstellung Stuttgart

Bäumen bepflanzten Weg zwischen Schloß und Kunstgebäude eine Gartenanlage zu schaffen, die größeren Werken der Plastik eine stimmungsvolle Aufstellung ermöglichte. HABICH selbst ist u. a. mit einem „Betenden Jüngling“ (Abb. S. 511) vertreten, einem in der plastischen Empfindung und der Geschlossenheit seiner Komposition, sowie in seinem warm beseelten Ausdruck ungemein ansprechenden Werk, ULFERT JANSSEN mit einigen seiner in strenger Formung meisterhaft charakterisierten Bildnisbüsten (Abb. S. 522), G. A. BREDOW mit seinem „Stier“ in Bronze von wuchtiger Gestaltung, einem Teilstück von dem deutschen Brunnen in Buenos Aires (Abb. S. 520), W. FEHRLE und FR. THUMA mit vorzüglichen Arbeiten in Holzplastik (Abb. S. 521), J. ZEITLER mit einer Bronzebüste „Meine liebe Frau“ (Abb. S. 514) von strengem Liebreiz in dem an altdeutsche Meister anklingenden Köpfchen. Von unseren sonstigen verdienten Plastikern seien nur die Namen: TH. BAUSCH, E. KIEMLEN, H. FRITZ, R. POETZELBERGER, J. BRÜLLMANN, A. LÖRCHER, D. STOCKER, K. GIMMI, M. V. HUGO, G. RHEINECK, M. NATTER, K. MERZ, J. MAIHÖFER, FR. BÖRES, K. DONNDORF, J. FRICK, sowie die auswärts lebenden E. EPPLE, FRANZISKA VON SEEGER genannt.

Man hat dem deutschen Publikum, was sein Interesse für moderne Plastik anbelangt, schon viele Sünden vorgeworfen. Dem Stuttgarter gegenüber hat man dazu kein Recht. Unser Stuttgarter Publikum hat bis jetzt ganz einfach keine Gelegenheit dazu gehabt. Das bißchen Kleinplastik im Kunstverein spielt keine erhebliche Rolle. Um so begreiflicher denn der große Erfolg der plastischen Abteilung in unserer Großen Kunstausstellung. Werke wie A. RODINS wundervolle „Büste Gustav Mahlers“, dieser aufgereckte, von Leben und Geist sprühende Kopf und daneben dieser „Ingres“ von E. BOURDELLE sind für uns ebenso neu als unerhört. Man möchte vor diesem Werke schwören, daß es in ungeheurer Spannkraft der Auffassung vor der Natur mit allem reizvollen Spiel der Zufälligkeit geschaffen sei und doch ist das ja nicht möglich. Dann wieder die Marmorbüste „Ueberraschung“ von E. ROMBEAUX, die zu atmen scheint und deren erstaunliche Technik unsere Plastiker mit magnetischer Gewalt anzieht, die seltsamen Werke von G. MINNE und als Gegensätze die deutschen Stilisten K. ALBIKER, B. HOETGER, FR. METZNER (Abb. S. 515), A. HANAK, die neben den Romanen wie wuchtige Zyklopen erscheinen, die Münchner E. KURZ, F. BEHN, H. HAHN, H. LANG, die Berliner F. KLIMSCH, A. KRAUS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ROBERT VON HAUG — IM FELD

Große Kunstausstellung Stuttgart

u. a. m. Man kann aus diesen Namen erkennen, daß der Ausstellungsleiter das Gute nahm, wo er es fand.

Noch habe ich von den deutschen, nicht schwäbischen, Malern nur L. HERTERICH und K. BECKER-GUNDAHL genannt. Neben diesen sind noch weitere berühmte Gäste aus München gekommen, so FRANZ V. STUCK mit seinem in tiefem juwelenhaften Glanze leuchtenden „Drachentöter", CH. TOOBY, dieser echte Tiermaler, mit großen kraftvoll geformten Tierstücken, A. HENGELER mit einem kleinen „Abschied" von ganz eigenartiger Poesie, J. B. HOFNER, „Der erste Lehrer Lenbachs", TONI STADLER, H. v. HABERMANN, J. DAMBERGER, H. GROEBER, die beiden letzteren mit ihren charakteristischen Bauernszenen, FR. STROBENTZ, R. PIETZSCH, H. LICHTENBERGER, A. THOMANN, O. KOPP, MARIA CASPAR-FILSER u. a. m.

Von Berliner Kunst darf Max LIEBERMANNS „Seilerbahn" in ihrer köstlichen Farbigkeit und frappanten Ehrlichkeit an erster Stelle genannt werden und mit ihr die geistreiche sprühende Skizze „Bankett der Georgiritter" von MAX SLEVOGT, die in ihrer fein überlegten vornehmen Mache und in der gleichsam scharf gehämmerten Charakteristik über eine Skizze weit hinausgeht. An der lebendigen Frische verschiedener Berliner Bildnismaler, wie K. v. KARDORFF, B. BERNEIS, R. BREYER, F. RHEIN, kann man seine Freude haben und man bedauert, daß uns L. CORINTH neben seiner Versuchung nicht auch ein Bildnis geschickt hat. H. THOMA und die Leiblfreunde W. TRÜBNER, K. HAGEMEISTER, CH. SCHUCH mögen den Beschluß einer Ausstellung bilden, deren amüsanteste Begleiterscheinung darin besteht, daß sie einem Teil der Stuttgarter zu modern ist und dem anderen zu konservativ. Vielleicht hat sie damit die richtige Mitte getroffen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

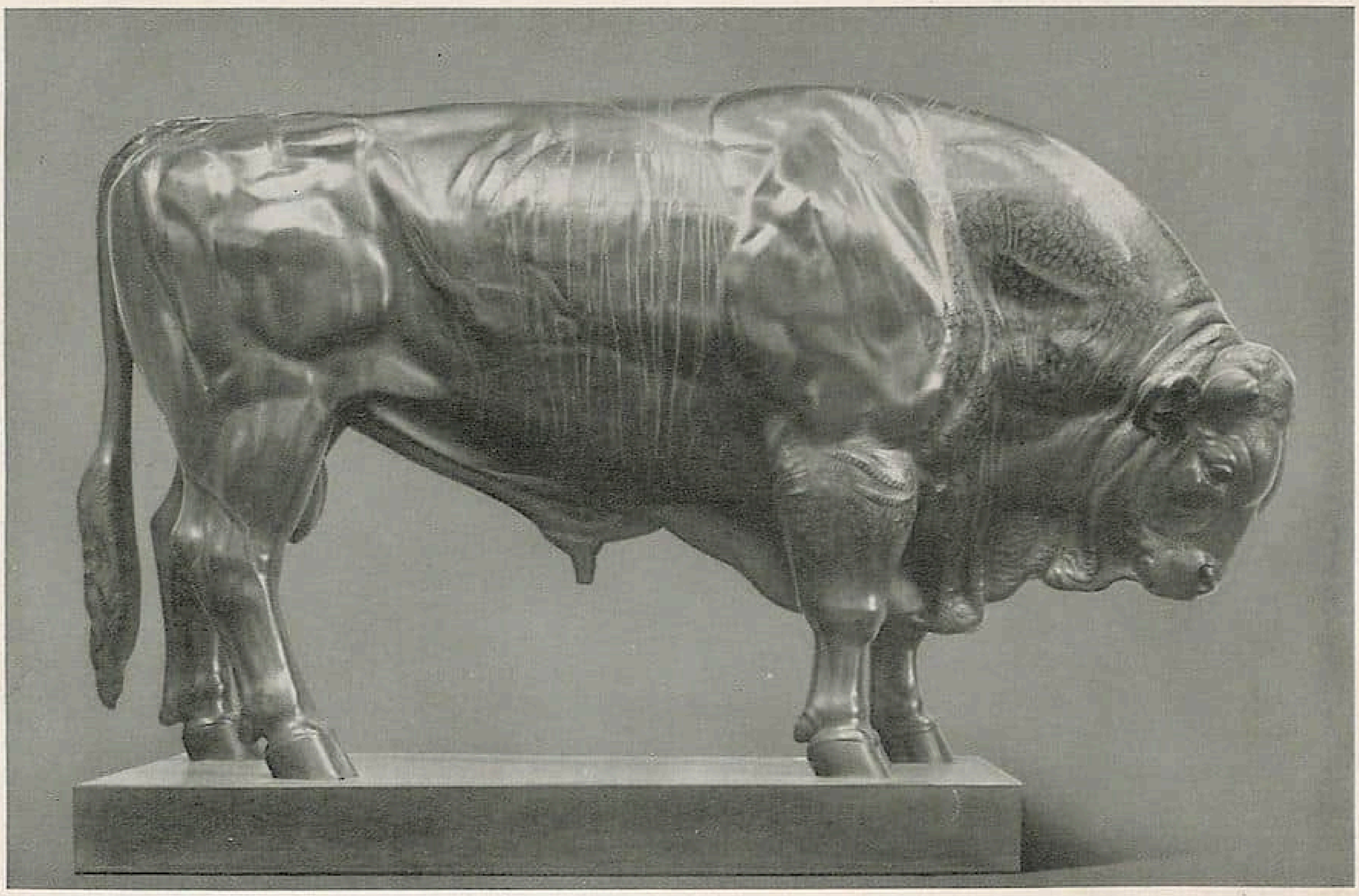
KUNST UND SOZIALPOLITIK

von ARTHUR DOBSKY

Wie nicht anders zu erwarten, haben in unausbleiblicher Folgerichtigkeit sich nun auch die bildenden Künstler auf die Notwendigkeit der wirtschaftlichen Organisation besonnen. Auch schon früher sind die einzelnen Künstlergenossenschaften, insbesondere der Deutsche Künstlerbund sich dieser Notwendigkeit bewußt gewesen. Aber die praktischen Ergebnisse ihrer Bestrebungen lagen doch zunächst mehr auf künstlerischem Gebiete, die nur in bescheidenerem Maße auf das rein wirtschaftliche übergriffen. Jetzt aber ist durch eine Kundgebung der Münchener Künstlerschaft der Fall für akut und dringend erklärt worden und wenn das, was man da geredet und beschlossen hat, mit Taten gekrönt wird, dann mag dieser Augenblick, wie F. Thiersch gesagt hat, für den deutschen Künstler wohl ein großer Augenblick gewesen sein. Hinter München wollte selbstverständlich Berlin nicht zurückstehen, auch dort regte man sich. Das wird jetzt greifbare Formen annehmen, indem unter der Führung angesehener Männer der erste Schritt unternommen werden soll, der die wirtschaftlichen Interessen zur brennenden Frage erhebt.

Die sozialen Nöte der Künstler zu erörtern, die schreienden Kontraste zwischen der anerkannten und vom Beifall und Goldregen des Publikums überschütteten Größe und dem armen, nicht bekannten Malersmann immer wieder zu beleuchten, ist eigentlich nicht nötig. Sie bilden ein ständig von neuem aufgewärmtes trübes Kapitel in der Geschichte der Kunst, die ja bekanntlich das adligste Ding der Welt sein soll.

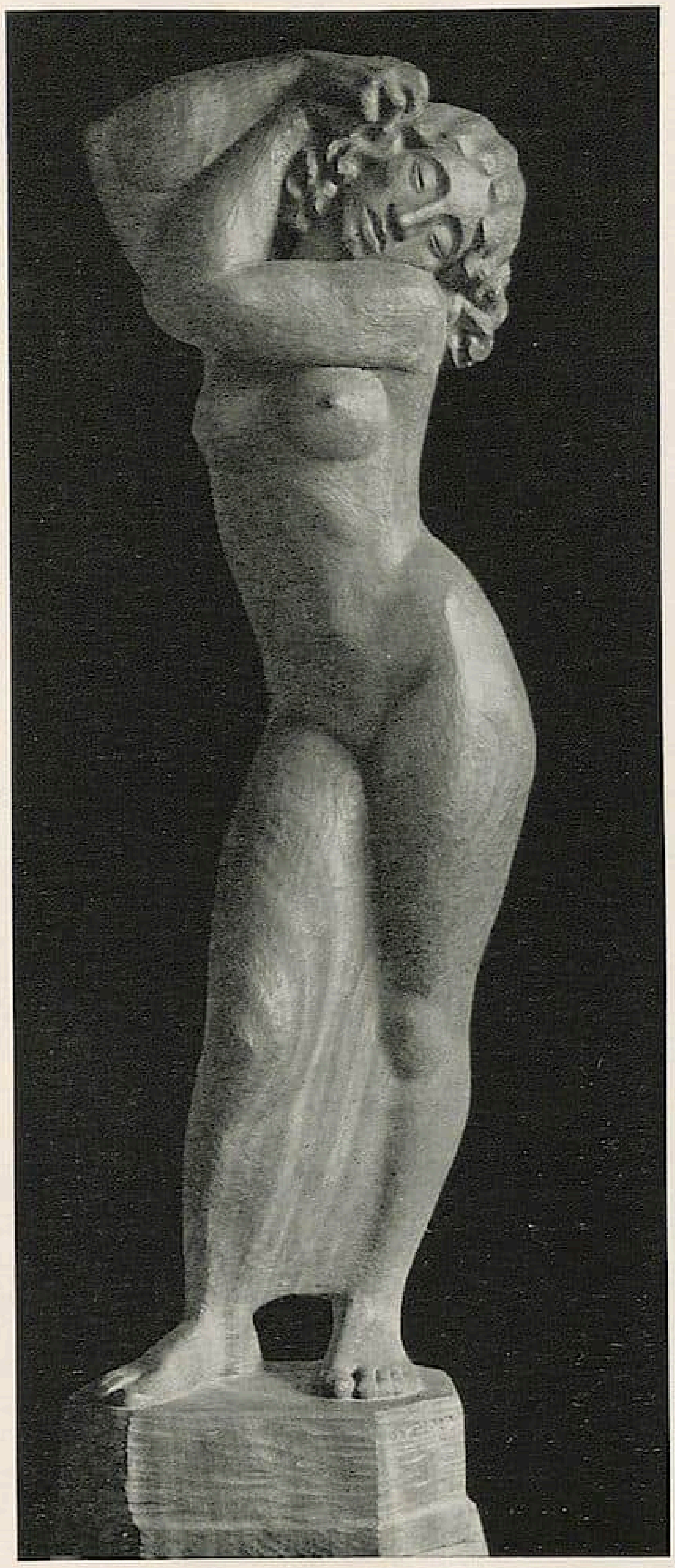
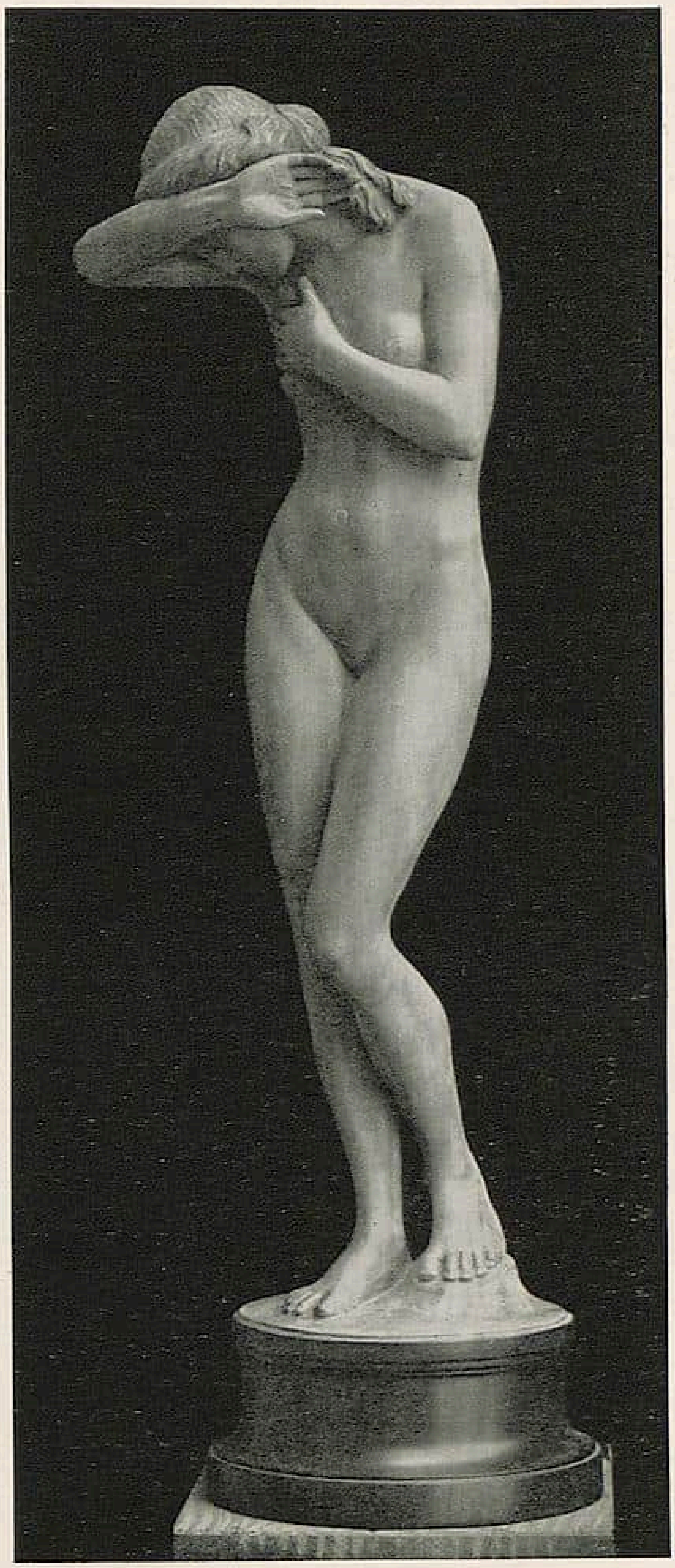
Daß der Organisationsgedanke mit dem wirtschaftlichen Problem im Vordergrunde natürlich auch schon in einzelnen Köpfen nach Verwirklichung gestrebt hat, mag nicht verwundern. Und ein fast tragischer Zufall will es, daß just in den Tagen, da sich die Münchner Künstler zu dem Entschluß aufrafften, sich einer zum Sterben niederlegte, der mit tiefem Verständnis für das melancholische Grau der Materie auch eine große Fähigkeit verband, die Gedanken vom Theoretischen ins Praktische zu übersetzen. Es ist der Dresdner Bildhauer Friedrich Offermann,



G. A. BREDOW — STIERMODELL (BRONZE)

Große Kunstausstellung Stuttgart

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRIEDRICH THUMA WEIBLICHE FIGUR (HOLZ) WILHELM FEHRLE MAGDALENA (HOLZ)
Große Kunstausstellung Stuttgart

der im besten Mannesalter seiner Kunst entrissen wurde. Offermann hat mehr als einmal das Wort und die Feder ergriffen, um seinen hoch und niedrig gestellten Kollegen die traurigen Zustände zu schildern, die auf der Kunst lasten, von der Schiller singt, daß sie heiter sein soll. Daß die Kunst eine Kette nur heiterer, genußfroher Tage sein kann und wird, dieser Kinderglaube geht nach und nach auch schon den naivsten Gemütern verloren. Und als Ludwig Barnay als noch relativ junger Künstler das schönste Gebilde seiner Kunst schuf, den stolzen Bau der Deutschen Bühnengenossenschaft, da wußte er gewiß, warum er es tat. Was Barnay gelang, ist Offermann versagt geblieben. Aber die Anstandspflicht gebietet es jetzt, wo er selbst nicht mehr reden kann, wo Hunderte für und wider reden, darauf hinzuweisen, daß in ihm derselbe Wille lebte, wie einst in dem damals noch unbe-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

kannten Schauspieler. Noch im vorigen Jahre hat Offermann in einem trefflichen Artikel „Die Organisationslosigkeit der bildenden Künstler“ alles gesagt, was über das ganze Problem vom Künstlerelend zu sagen sein dürfte. Reiche Lebens- und Kunsterfahrung und nicht zuletzt das unumgänglich notwendige statistische Material bilden die Grundlage seiner Ausführungen, die in der Münchner Versammlung zum Vortrag gebracht, vielleicht jedes weitere Wort überflüssig gemacht hätten. „Getrennt marschieren und getrennt geschlagen werden“, so heißt nach Offermanns Meinung des Künstlers Wahlspruch. „Die deutschen Kegler und Briefmarkensammler sind besser organisiert als die deutschen Künstler“, sagt er an anderer Stelle und diesen harten aber gerechten Vorwürfen folgen die Argumente für seine Behauptungen über die Trostlosigkeit im deutschen Künstlerstande. Sie alle hier nur andeutungsweise zu erörtern, ist unmöglich. Aber das, was Offermann da in lapidarer Kürze über das traurige Mißverhältnis von Kunstproduktion und Kunstbedarf sagt, über die staatlich sanktionierte Züchtung immer neuer Kunstjünger und Hungerleider, über die Bevorzugung der ausländischen Kunst der deutschen gegenüber, den Kunstsnobismus und das die Begriffe von wirklicher Kunst immer mehr verwirrende moderne Aesthetentum, trifft den Nagel auf den Kopf. Offen und ehrlich an die Adresse des Deutschen Künstlerbundes und der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft gerichtet sind die Ausführungen Offermanns ja schneller auf fruchtbaren Boden gefallen, als er es vielleicht geahnt hat.

In München, der Hochburg der deutschen Kunst, hat man begonnen. Dort, wo die Wirrnis des modernen Kunstbetriebes am krassesten in die Erscheinung tritt, wo neben Künstlerruhm und Glanz auch das größte Elend blüht, ist der erste Versuch unternommen, den unhaltbaren Zuständen einen Damm entgegenzustellen. Und wie man es in Berlin tun wird, so ist man natürlich auch hier dem Kunsthandel als dem feindlichen Bruder heftig auf den Leib gerückt, hat in ihm und seiner Macht eine der schlimmsten Ursachen des ganzen Uebels proklamiert. Denn so innig Kunst und Kunsthandel verquickt sind, so tief ist letzten Endes die Kluft, die sich als etwas Unüberbrückbares zwischen ihnen auftut. Beide können ohne einander nicht leben, und beide fühlen doch, wie sich die beiderseitigen Interessen bedrängen, wie sich auch im friedvollen Zusammenwirken mehr als einmal der Zwiespalt ihrer Seelen öffnet. Wer nur einigermaßen die Verhältnisse kennt, wer die Auswüchse und Uebergriffe verfolgt hat, die die Kunst als ein Objekt wildester, skrupellosester Spekulation hat über sich ergehen lassen müssen, wird das begreifen. Aber wie bekanntlich eines Mannes Rede keine Rede ist und man sie alle beide hören muß, so ist es auch hier. Und wenn Dr. Storck im Aprilheft des „Türmer“ die Tätigkeit des Kunsthändlers auf ein Mindestmaß reduziert, am liebsten aber ganz ausgeschaltet wissen möchte, so ist das ganz gewiß über das Ziel hinausgeschossen.

Die Einsichtigen, die mit gelassener Ruhe die Dinge nach allen Seiten abwägen, wissen genau, wie töricht es wäre, den Stab über einen Stand zu brechen, dem die Kunst zu großem Danke verpflichtet ist. Das ganze Für und Wider

ULFERT JANSSEN WEIBLICHE BÜSTE (BRONZE)
Große Kunstausstellung Stuttgart

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

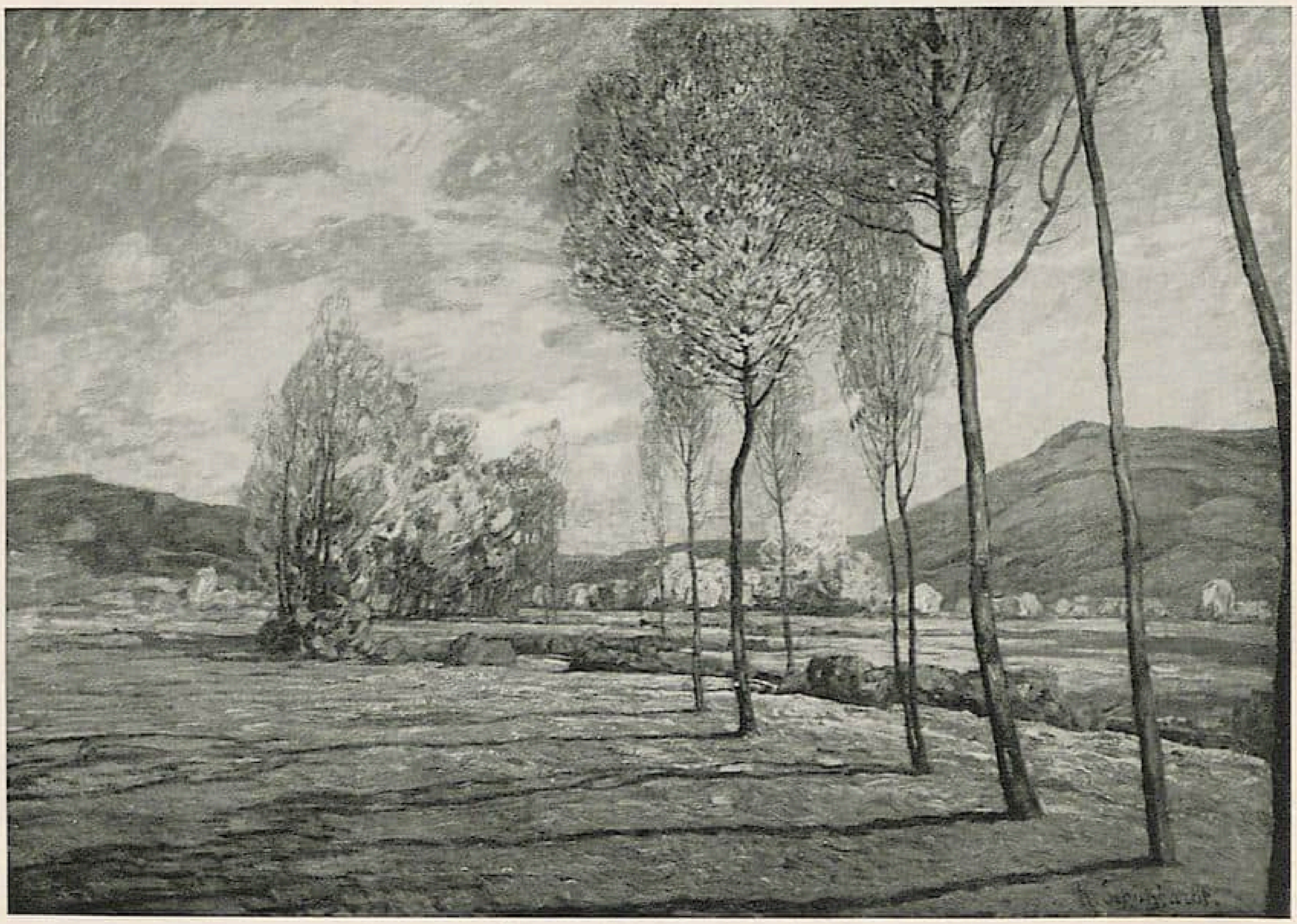
Große Kunstausstellung Stuttgart

MAX BEZNER
NACH DEM BADE (MARMOR)

zu erörtern, ist hier unmöglich. Nur erscheint es wichtig, daß über alle in der Hitze des Gefechts gefaßten Beschlüsse hinweg, die sich wie immer mit großer Vorliebe auf grobe Einzelfälle stützen, die Materie von ruhigen, objektiven Menschen geprüft und verarbeitet wird. Denn sonst könnte es wohl zu Resultaten kommen, die dem Wunsche, die Künstler wirtschaftlich vorwärts zu bringen und zu sichern, direkt zuwiderlaufen. Wenn man in der Beaufsichtigung des Kunsthandels durch eine Zentralstelle das Mittel sieht, dem Spekulationstrieb einen Damm entgegenzusetzen, so mag das den Künstlern gewiß im Moment sehr einleuchtend sein. Auf der anderen Seite aber, und auch hier sind Belege genug zu schaffen, wird die Künstlerschaft recht oft sehr gern darauf verzichten, zu wissen, unter welchen Schwierigkeiten und Mühen und Opfern an Zeit und Energie der Verkauf ihrer Werke zustande kommt. Dem Fall des einzelnen glänzenden Geschäftes, bei dem der Künstler sich wohl mit Recht benachteiligt sieht und die Mitwelt in Staunen verfällt, stehen tausend Fälle gegenüber, wo er, wenn er nicht gerade auf den Kopf gefallen ist, einen gerechten Ausgleich erblicken muß, der nur vielleicht nicht gerade seine Person betrifft.

Daß die Künstler jetzt ihren wirtschaftlichen Zusammenschluß mit Hochdruck erstreben und betreiben, ist anerkennenswert; aber will man sich vor Miß- und Uebergriffen schützen, so suche man selbst nicht das Heil in solchen. Künstlertemperament ist eine schöne Sache, nur dann nicht, wenn es mehr Schaden als Nutzen anrichtet.

Daß die Erregung gegen den Kunsthandel innerhalb der von irdischen Nöten bedrückten Künstlerschaft auch noch vielfach durch Artikel wie den im „Türmer" und einen inzwischen erschienenen im „Hamburger Correspondent" geschürt wird, mag von den Verfassern vielleicht gut gedacht sein, kann aber die Situation keineswegs klären. Den gesamten Kunsthandel als ein Heer von Aussaugern und Halsabschneidern hinzustellen, ist ebenso unsinnig, als wenn man die vom Glück bevorzugten Künstlerpotentaten zu Nichtskönnern herabwürdigen wollte. Es kann sich hier nicht darum handeln, dem Kunsthandel ein Loblied zu singen. Aber daß er der Kunst ebensoviel genützt hat, wie die vielgeschmähte und nur von den Vernünftigen dankbar begrüßte Kunstkritik und -schriftstellerei, das muß schon gesagt werden. Es ist grundverkehrt, wenn man das Publikum, das den anständigen Kunsthändler als vermittelnden



KARL SCHICKHARDT — FRÜHLING

Große Kunstausstellung Stuttgart

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CHRISTIAN SPEYER REITERIN
Große Kunstausstellung Stuttgart

Faktor zwischen sich und dem Künstler schon längst als Selbstverständlichkeit erkannt hat und auch entsprechend ästimiert, das vielfach auch weiß, wie mancher Künstler ohne einen freundlich gesinnten Händler vielleicht elend verkümmert wäre, mißtrauisch machen will. Viel wichtiger will es mir scheinen, wenn man in diesem ganzen schwerwiegenden und schon seit langem akuten Konflikte zwischen der Kunst und ihren gewerbsmäßigen Vermittlern — sine ira et studio — den goldenen Mittelweg der Verständigung sucht, der allein dazu angetan sein kann, die Lebensinteressen der Künstler nach bestem Wollen und Können zu schützen.

DIE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG KASSEL 1913

Zur Tausendjahrfeier der Residenzstadt Kassel hat der Kunstverein mit Unterstützung des Kultusministers, der städtischen Behörden und der Bürgerschaft die größte und qualitativ höchststehende Kunstausstellung zustande gebracht, die hier bisher gezeigt werden konnte. Sie ist in einem alten Landgrafenschloß in der Carlsaue, einem heiteren weiträumigen Barockbau vom Anfang des 18. Jahrhunderts, der jetzigen Orangerie, untergebracht. Die beiden links und rechts eines Kuppelbaues gelegenen langen Säle des Schlosses, die sehr günstige Lichtverhältnisse haben, sind durch entsprechende Einbauten in eine Anzahl größerer und kleinerer Kabinette geteilt worden. Ihre Ausstattung ist nach modernen ausstellungstechnischen Grundsätzen mit vornehmem Geschmack durchgeführt. Die Ausstellung umfaßt etwa 850 Werke der Malerei, der Plastik und der zeichnenden Künste. Die Arbeiten sind zum großen Teil von den Leitern des Unternehmens, dem Direktor der Gemäldegalerie Dr. G. Gronau, dem Akademiedirektor Prof. H. Olde und dem Maler H. Meyer-Kassel in den Ateliers der Künstler selbst ausgewählt worden. Da einschließlich eines städtischen Zuschusses von 10000 M ein von der Bürgerschaft gezeichneter Ankaufsfonds

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF HOLZEL NACH STURM UND REGEN (ZEICHNUNG)
Große Kunstausstellung Stuttgart

im Betrag von 80000 M zur Verfügung steht, ist es gelungen, fast von allen unseren ersten deutschen Meistern einige und zwar meist charakteristische Arbeiten zu erhalten. Die extremsten modernen Richtungen wurden von vornherein ausgeschlossen; minderwertige Leistungen sind nur in ganz verschwindender Zahl hereingekommen. Im Mittelbau des Schlosses, dessen Gewölbe ein Deckengemälde (Ornamente und Silhouetten, die an antike Vasenmalereien anklingen) nach den Entwürfen der Kasseler Akademieprofessoren v. TETTAU und A. WAGNER erhalten hat, befinden sich einige bedeutende Werke der Plastik: Die gewaltige Bronzebüste Bismarcks von ADOLF v. HILDEBRAND, der monumentale eherne Reiter von H. HAHN, eine für die Freitreppe des neuen Landgerichtsgebäudes in Greiz geschaffene Sandsteinfigur eines nackten sitzenden Mannes von dem ehemaligen Taschner-Schüler HANS SAUTTER-Kassel, ein Werk von eigenartiger strenger Formengebung. Ferner sind hier zwei neue, aber wenig erfreuliche Bildnisbüsten des Kaisers und der Kaiserin von BRÜTT, Arbeiten von KLINGER, HOETGER, BEHN, ELKAN, A. RECHBERG, ARTHUR VOLKMANN u. a. aufgestellt. In zwei Sälen trifft man die Vertreter der bisherigen *Berliner Secession:* SLEVOGT, LIEBERMANN, LOVIS CORINTH, HÜBNER, DORA HITZ, EMIL RUDOLF WEISS, MAX BECKMANN, FRITZ RHEIN u. a. Je zwei Räume haben ferner München (STUCK, GRÖBER, ERLER, STRATHMANN, ZUMBUSCH, FIRLE, CIPRI BERMANN, DILL, SCHRAMM-ZITTAU usw.) und Düsseldorf (JUNGHANNS, KOHLSCHEIN, LIESEGANG, EUGEN KAMPF, MAX STERN, W. OPHEY u. a.). Bescheidener sind — was die Zahl der Werke betrifft — Hamburg (Graf KALCKREUTH), Königsberg (DETTMANN) und Frankfurt a. M. (STEINHAUSEN, NUSSBAUM) vertreten, stärker Weimar, Dresden, Karlsruhe, Stuttgart und Darmstadt. Der Kunst der engeren hessischen Heimat ist naturgemäß ein besonders breiter Raum gewährt worden, doch war die Auswahl streng, und die Beteiligten durften nicht mehr als je drei Gemälde einliefern. Allein BANTZER machte eine Ausnahme. Man war mit Erfolg bemüht, seine besten Arbeiten in möglichst großer Zahl zu gewinnen. Unter anderem ist sein bekannter „Hessischer Bauerntanz“ zur Stelle. Der Kreis der Hessen-Kasseler Künstler ist übrigens — was hier auch zum Ausdruck kommt — durch den neuen Direktor der Akademie, HANS OLDE, erweitert worden, der bedeutenden Zu-

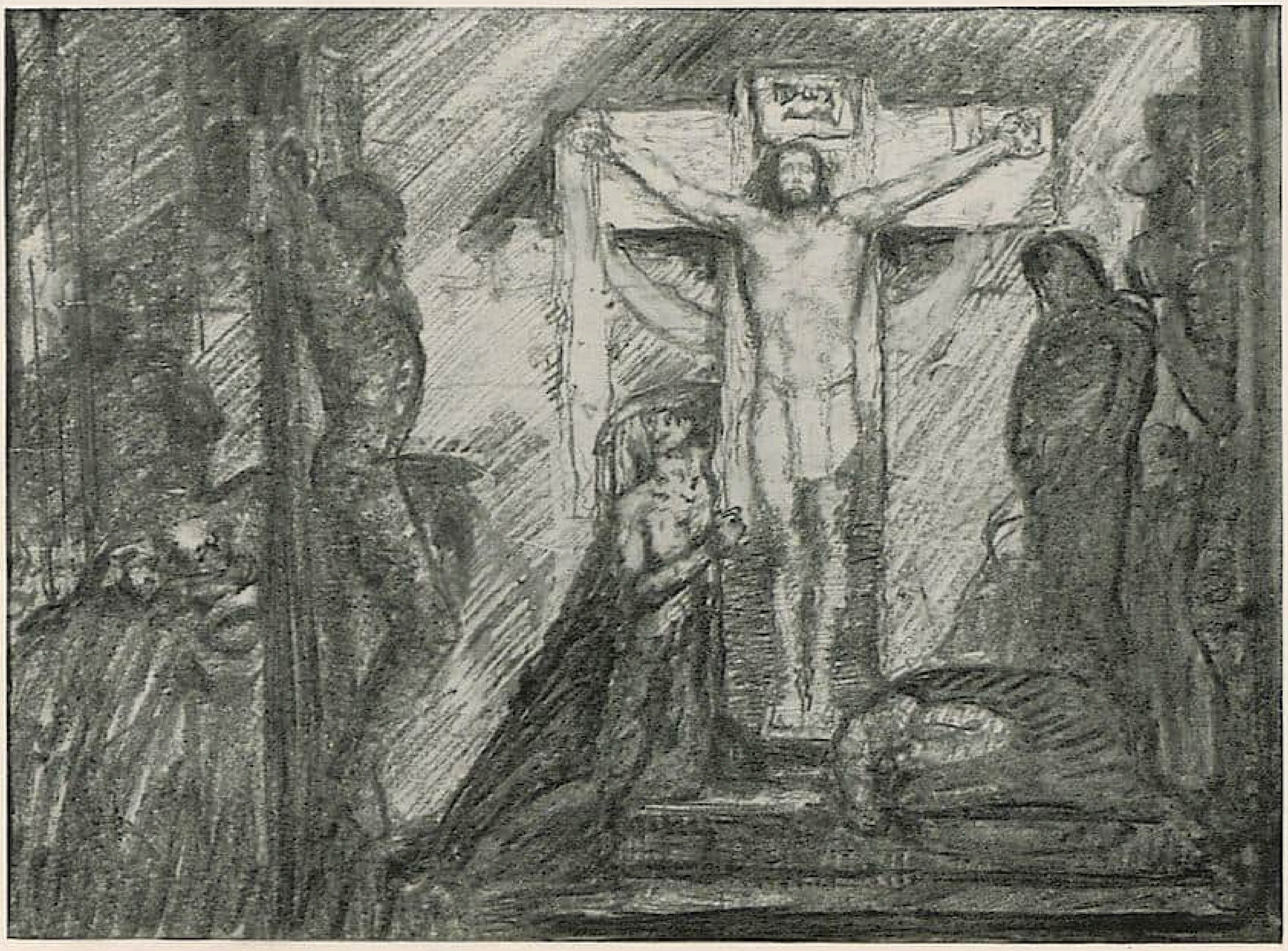
zug aus Weimar mitbrachte und bemüht ist, die frischesten Begabungen unter den jungen Hessen an seine Anstalt zu ziehen. Der Eindruck, den die heimischen Leistungen auf dieser Ausstellung hervorrufen, ist namentlich auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei erfreulich. Neben längst geschätzte Heimatkünstler wie UBBELOHDE, THIELMANN, HANS MEYER-Kassel treten hier zum ersten Male bisher ganz unbekannte, wie GEORG BURMESTER, JOSEF VON BRACKEL, OTTO HÖGER, RUDOLF SIEGMUND und WALTHER SCHLIEPHACKE, eine der stärksten Hoffnungen unter dem hessischen Nachwuchs. Sie alle sind mit beachtenswerten, ernsten, künstlerischen Arbeiten vertreten. Verhältnismäßig sehr umfangreich ist die übrigens auch entsprechend gut beschickte graphische Abteilung, die sechs Räume in den beiden Eckhäusern des Orangerieschlosses einnimmt. Es finden sich hier u. a. Kollektionen der Karlsruher und HANS THOMAS, ausgezeichnete Radierungen von Münchener und Berliner Impressionisten. Auch Hessen-Nassau ist hier mit FR. BOEHLE, H. OLDE, O. UBBELOHDE, W. THIELMANN u. a. gut vertreten. Recht stattlich ist ferner die Reihe der auf alle Räume verteilten Kleinplastiken. Namen wie GAUL, LEDERER, TUAILLON, H. HAHN, H. JOBST, B. HÖTGER mögen genügen, um die Qualität anzudeuten.

E. Z.

NEUE KUNSTLITERATUR

Leo Samberger. Das Werk des Künstlers in 107 Abbildungen. Mit einem Aufsatze von Herm. Eßwein. Brosch. 15 M, gebd. 20 M. München, Georg Müller.

Leo Sambergers schöne und tiefe Kunst hat sich mit einer Konzentration, die Selbstzucht im höchsten Sinne ist, aber keinesfalls auch nur einen Schimmer von „Spezialistentum" aufweist, in der Hauptsache auf die Abschilderung und auf die psychologische Ausdeutung menschlicher Antlitze beschränkt. Und selbst hier wieder trat eine Differenzierung ein, insoferne Leo Samberger nichts so gerne und so häufig malt als die Bildnisse seiner Kunst-Kollegen. Wenn ich das mit Nachdruck feststelle, so halte man mir nicht vor, daß ich dem Aeußerlichen, der jedermann einleuchtenden Erscheinungsform Sambergerscher Kunst zu viel Bedeutung beilege, und man weise mich auch nicht auf die religiösen Kompositionen Sambergers hin, nicht auf die Reihe seiner melancholischen oder brünhildenhaften Frauengestalten, nicht auf die fein charakterisierten, mit wenigen Mitteln erschöpfende Wirkungen erzielenden Diplomaten-, Gelehrten-, Geistlichen- und Industriellenbildnisse. Der Kern des Sambergerschen Porträtschaffens bleibt materiell wie intellektuell die Serie seiner Künstlerbildnisse, unter die ich auch seine



J. V. CISSARZ — KOMPOSITION (ZEICHNUNG)

Große Kunstausstellung Stuttgart

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

zahlreichen Selbstporträts eingereiht wissen möchte. Diese Bildnisse sind aus reiner Herzensneigung und aus dem voraussetzungslosesten Kunsttrieb heraus entstanden. Mir erscheinen sie wie eine ernste Auseinandersetzung Sambergers mit der Kunst und Malerei unserer Zeit und wie eine Einordnung seiner eigenen Kunst in diese mit dem Pinsel in Farben geschriebene Künstlergeschichte, deren Besonderheit dies ist, daß hier ein überzeugender Prophet das große Recht und die tiefe Schönheit der Persönlichkeit in der Kunst predigt. Man verstehe das nicht falsch: das Einzelporträt etwa eines Wenglein, Bradl, Julius Diez, Stuck, A. v. Keller, Welti, Uhde, Oberländer stellt nicht etwa einen witzigen Kunstessay in der geistreichischen Art Lenbachs dar, sondern es gibt durchaus das natürlich abgeschilderte und natürlich durchgeistigte Antlitz des Porträtierten, aber jedesmal ist es, als ob Samberger, der über das Können hinaus auch ein feiner Kenner ist, sich mit der Intensität seines Erfassens einer Persönlichkeit auch deren Künstlertum eingekörpert hätte und nun auf seinem Gemälde sich damit auseinandersetzte. So kommt zuweilen ein polemischer Zug in seine Bildnisse, zuweilen ein ironischer, skeptischer oder enthusiastischer. Welche Bedeutung solche Bildnisse namentlich für spätere Zeiten gewinnen werden, das können wir vielleicht ermessen, wenn wir uns vorstellen, was uns heute die Florentinische Galerie von Selbstbildnissen wert ist!

In Sambergers Selbstbildnissen, die bis zum Jahr 1882 zurückreichen und namentlich in einem Bild vom Jahr 1884 eine faszinierende Steigerung im Sinne potenzierten malerischen Ausdrucks erfuhren, ist natürlich am meisten Psychologie, am meisten „Seele" und am wenigsten Retusche. Denn Samberger ist im Physischen wie im Psychischen von einer wahrhaft unbestechlichen Selbstkritik . . . . Dies sind der Eindrücke nur einige, die sich uns beim Durchblättern der 107 vorzüglich gedruckten Tafeln mit Reproduktionen Sambergerscher Werke aufdrängen. Der Anschauung, daß in diesen Tafeln sich mehr als das ernste und glückliche Werk eines großen Meisters spiegelt, nämlich daß auf ihnen ein bedeutungsvolles Kapitel der Münchner Kunstgeschichte geschrieben steht, wird sich niemand, der guten Willens und bei klarer Einsicht ist, verschließen. Und so ergibt es sich, daß dieses Samberger-Werk eine der wenigen Kunstpublikationen ist, die einem Bedürfnis entsprechen, für deren Erscheinen eine Notwendigkeit vorlag, und die ihren Wert in sich selber tragen. — Eine geistvolle Studie von Hermann Eßwein leitet das eigentliche Tafelwerk ein. Sie befaßt sich erfreulicherweise nicht mit analytischen Dingen, sondern gruppiert um das künstlerische Phänomen Samberger wie ein Strahlenbündel einen Kreis von Perspektiven. Es wird manches feine, zum blanken Aphorismus geschliffene Wort über Porträtmalerei überhaupt gesagt, und dabei fährt der Autor nicht zusammenhanglos in der Welt herum, sondern dieser Worte jedes ist auf Samberger gemünzt, also daß Text und Abbildungen zu einem Ganzen zusammenwachsen. G. J. W.

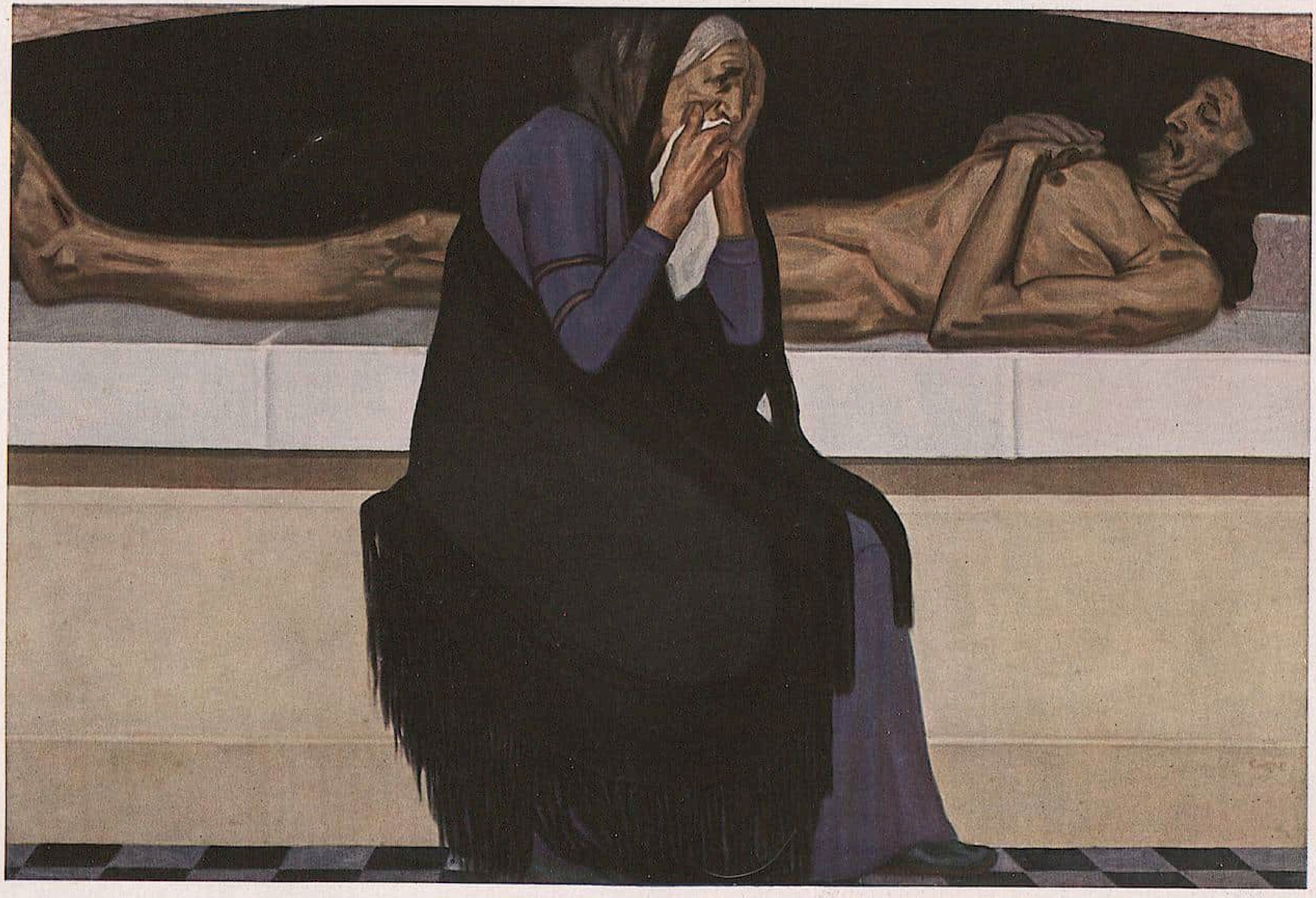
Steinhausen, Wilhelm. Aus meinem Leben. Gebd. M 8.—. Berlin, Martin Warneck.

Ein Künstlerbuch von einem poesiehaften Maler, der den Interessenkreis des Tages nicht im Rein-Technischen erschöpft sieht, ist allemal von besonderem Reiz. Ein solches etwas unlogisch komponiertes und gewöhnlich nicht sehr konsequent aufgebautes Buch ist mir wegen seiner frischen Ursprünglichkeit gemeinhin viel lieber als das erklügelte Werk eines konsequenten Berufs-Bücherschreibers. Steinhausen hat in seiner Publikation vornehmlich die Vorträge gesammelt, die er in der Frankfurter Künstlergesellschaft gehalten hat: Sie galten Erinnerungen aus seiner Werdezeit. Es ist in ihnen manches Bedeutungsvolle gesagt worden, an dem ein künftiger Geschichtschreiber der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts nicht achtlos vorbeigehen darf. Man vernimmt zumal einiges Richtunggebende für die fast mythische Persönlichkeit Canons, dem Steinhausen in Karlsruhe nähergetreten war. Bedeutungsvoll sind auch die von Steinhausen geäußerten Anschauungen bei Betrachtung berühmter Gemälde und die angeschlossenen Anweisungen, „Kunstwerke zu sehen". Unter den Aphorismen findet sich manches Wort von nachhaltiger Wirkung, dagegen haben mir die Gedichte nur alte Gefühle, keine neuen lyrischen Eindrücke geben können. Reproduktionen Steinhausenscher Gemälde bereichern das Werk, das in seiner ungezwungenen Buntheit von starkem Persönlichkeitsreiz ist.

F. H. GREF — FRAU MIT KIND (LITHOGRAPHIE)

Große Kunstausstellung Stuttgart

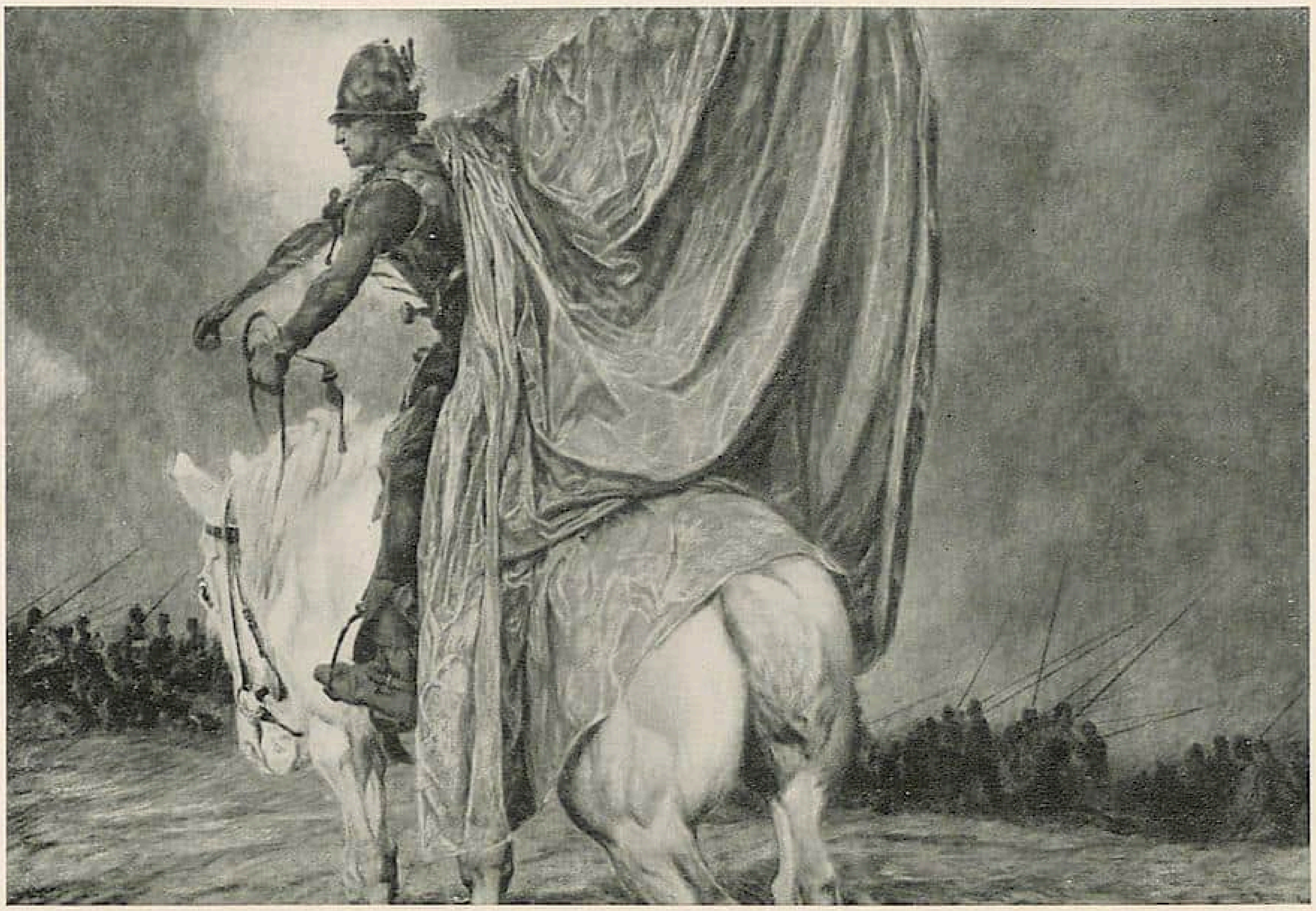
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Große Kunstausstellung
Düsseldorf

WALTER CORDE
PIETÀ

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALBERT BAUR — FAHNENJUNKER

Große Kunstausstellung Düsseldorf

AUS DER GROSSEN KUNSTAUSSTELLUNG DÜSSELDORF 1913

Von Hermann Board

Große Kunstausstellungen, mögen sie sein wo sie wollen, werden in der Regel mit sehr geteilten Gefühlen durchwandert. Das leidige Allzuviel läßt die wenigen Werke, zu denen der Besucher ein Verhältnis findet, kaum heraustreten und ihm nicht die Zeit, Freundschaft mit ihnen zu schließen. Das ist die sich immer wiederholende Klage der Fremden, die eine Ausstellungsstadt besuchen. Gar zu leicht vergessen sie dabei, daß die Ausstellungen nicht allein für den durchreisenden Touristen gemacht werden, sondern auch für andere Interessenten; unter anderen auch für die Ansässigen, die während der Dauer eines halben Jahres Zeit und Muße genug finden, Saal für Saal und Werk für Werk zu studieren. Wenn man sich dessen erinnert, wird man die Bedeutung der viel verschrienen großen Ausstellungen in einem anderen Lichte betrachten und wohl auch gelten lassen, daß sie den Bewohnern einer Kunststadt und vor allen deren Künstlern das Vergleichsmaterial bieten, an dem die heimische Kunst zu messen ist. Düsseldorf wurden die großen Ausstellungen zum Segen. Wer den Gang der Düsseldorfer Kunst seit 1902, in welchem Jahre die erste Veranstaltung dieser Art stattfand, verfolgt hat, wird staunen über den unverkennbaren Aufschwung. Und dabei hat sich Düsseldorf, vorübergehende Anläufe ausgenommen, bei den Kunstkämpfen des letzten Jahrzehnts nicht einmal aktiv beteiligt, sondern ist still und bedächtig den ernsten Rufern, die ihm wirklich etwas zu sagen hatten, in die neu entdeckte Welt der farbigen Wunder gefolgt.

Wer dem Märchen von der Rückständigkeit der Düsseldorfer Kunst, das draußen gewohn-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

heitsmäßig aufgetischt wird, heute noch traut, der sehe sich in der diesjährigen Düsseldorfer Ausstellung um, da wird es ihm leicht gemacht, das falsche Urteil zu korrigieren und zuzugeben, daß sich durchschnittlich die Leistungen der Düsseldorfer Künstler auf mindestens gleicher Höhe bewegen, wie die der übrigen Kunstmetropolen. — Freilich, an überragenden Kräften, von den paar alten abgesehen, mangelt's. Die ganz Großen gedeihen heutzutage eben auch im Westen, wie im Süden und Osten, nicht allzu üppig. Aber die Saat ist gut und sie verspricht etwas für die Zukunft.

Wenn Düsseldorf die unausbleiblichen Explosionen, die bei der Verschiedenheit der künstlerischen Anschauungen nun einmal unvermeidlich, ja sogar wünschenswert sind, nicht auf offenem Markte zur Schau bringt, so wäre es doch durchaus verkehrt, daraus zu schließen, daß es bei dem Künstlervölkchen der Düsselstadt immer schiedlich und friedlich zugeht. Die verhältnismäßig große Zahl der Künstlergruppen, in denen sich Gleichgesinnte und Gleichstrebende zusammengeschlossen haben, deutet schon — wenn auch nicht bei allen die innere Berechtigung der Absentierung klar zutage tritt — darauf hin, daß es in dem Hexenkessel der künstlerischen Anschauungen brodelt und gährt. Aber erfreulicherweise bleibt der Ton ein freundschaftlicher und die Zusammengehörigkeit findet immer beredten Ausdruck in den Ausstellungen des „Vereins zur Veranstaltung von Kunstausstellungen". Eigenbrödler, wie der „Sonderbund", sind Ausnahmen, der rheinische Boden ist für sie kein Feld. Des Sonderbundes Leiter, August Deusser und Max Clarenbach, haben gezeigt, daß auch sie nicht die Leute waren, den Teufel festzuhalten; sie sind friedfertig in den Kunstpalast zurückgekehrt, wo sie sich artig wie brave Düsseldorfer Kinder betragen.

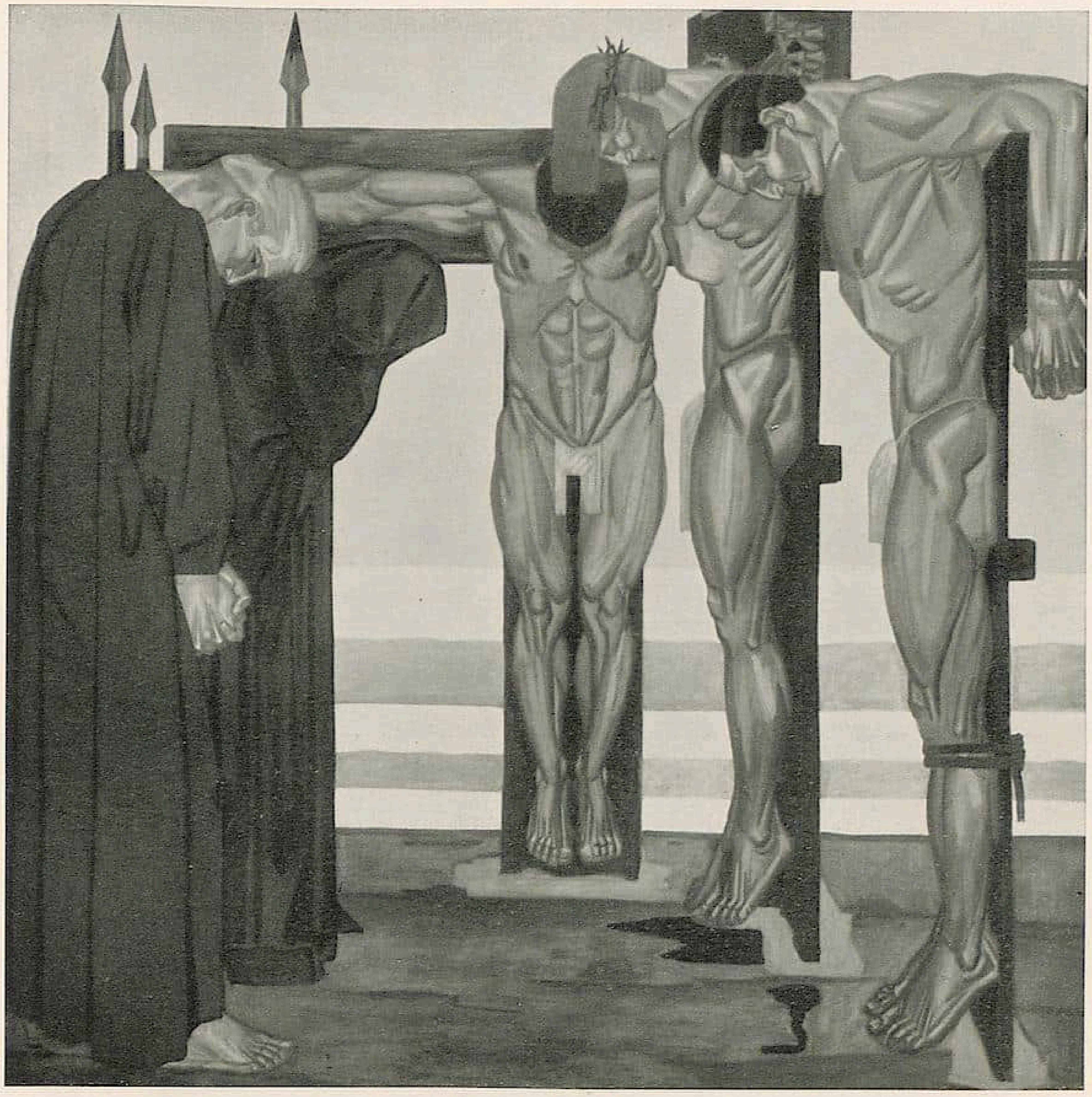
Da Düsseldorf gruppenweise ausstellt, erschien auch die Beteiligung der Auswärtigen nach Gruppen geboten. Man hat den Korporationen der größeren Kunststädte, wie *München* und *Berlin* eigene Säle zur freien Beschickung zur Verfügung gestellt, bei anderen, wie *Dresden, Karlsruhe, Stuttgart, Kassel, Straßburg, Weimar* haben Vertrauensleute aus den Gruppen ihrer Städte die Abteilungen zusammengestellt. Das gleiche Verfahren wurde beim Auslande, das mit *Frankreich, England, Belgien* und *Oesterreich* vertreten ist, innegehalten.

Einige markante Persönlichkeiten wurden zu *Kollektivausstellungen* eingeladen, so Franz Metzner, der einen außerordentlich starken Eindruck macht, Leo Putz, Lovis Corinth und Gotthard Kuehl. Von Düsseldorfern sind in gesonderten Abteilungen vertreten Eugen Kampf und Jul. P. Junghanns.

Die größere Möglichkeit, das Schaffen eines Künstlers ausgiebiger kennen zu lernen, wie sie eine Kollektivausstellung bietet, und der Wunsch, diesen Vorzug einer größeren Zahl von heimischen Künstlern zukommen zu lassen, führte auf dieser Ausstellung zum ersten Male zu einer Neuerung, die allseitig mit Freude aufgenommen worden ist, nämlich zur Einrichtung von *wechselnden Monatsausstellungen*. Eine kleine Flucht von Kabinetten ist

FRANZ KIEDERICH — MEINE TOCHTER
Große Kunstausstellung Düsseldorf

B M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Große Kunstausstellung
Düsseldorf

ALOYS TRIEB
KREUZIGUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

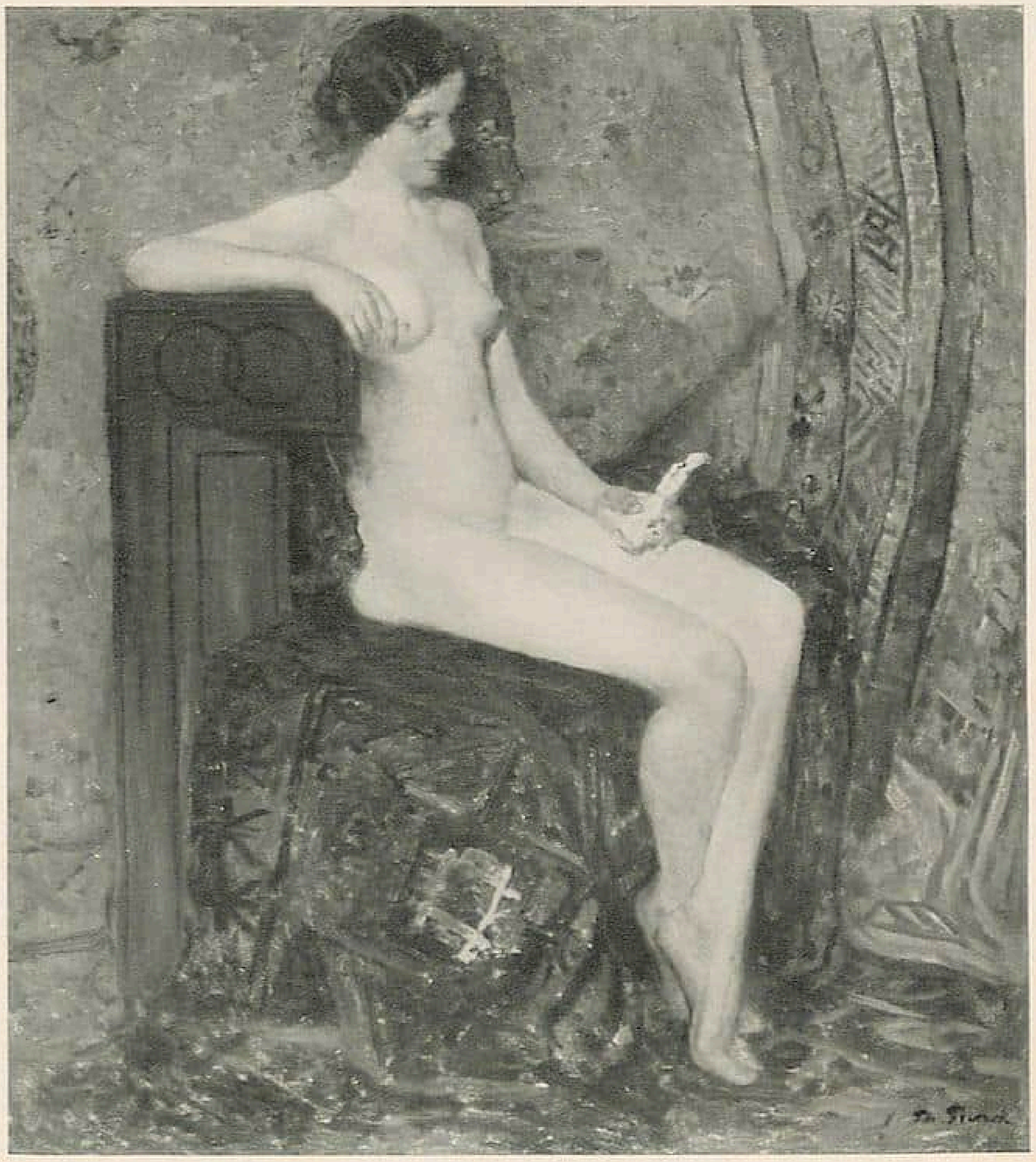
dafür reserviert worden; in ihnen können jedesmal mehrere Künstler einen Monat lang eine größere Zahl ihrer Werke und Studien zeigen.

Es ist nicht der Zweck dieses Berichtes einen Ueberblick über die ganze Beschickung der Ausstellung zu geben; vieles, was in diesen Blättern bereits gezeigt und erwähnt worden ist, müßte wiederholt werden. Eine Beschränkung auf Düsseldorf erscheint deshalb am Platze; aber auch hier liegt nicht die Absicht vor, längstbekannte Namen in den Vordergrund zu stellen, sondern vorwiegend das aus dem großen Ganzen herauszuheben, was an dieser Stelle als neue Bekanntschaft vermittelt werden kann: *Jung-Düsseldorf.*

Die Grenze zu ziehen zwischen Jung und Alt ist hier nicht so ganz einfach, denn merkwürdigerweise scheint sich auf dieser Ausstellung alles verjüngt zu haben. Gerade die Künstler — Landschafter wie Figurenmaler —, die man nicht mehr zu den jüngsten zählen kann, deren Schaffen in dieser Zeitschrift seit ein oder zwei Jahrzehnten bereits verfolgt worden ist, sind aus dem farbenfröhlichen Jungbrunnen der Zeit mit einer Frische hervorgegangen, daß man wohl sagen kann, bei ihnen liegt der Schwerpunkt der Düsseldorfer Malkunst.

Zu ihnen gesellt sich der Nachwuchs. Daß bei ihm nicht reifste Kunst zu erwarten ist, daß im Aufbau, in der Struktur des Bildes, manches zu wünschen übrig bleibt, nun das ist gerade auf Düsseldorfer Boden, wo den Wirklichkeitsschilderungen zuliebe die „Architektur" des Bildes lange Zeit allzusehr vernachlässigt worden ist, begreiflich. Gewisse Ansätze sind jedoch da, die erwarten lassen, daß auch nach dieser Seite hin ein Umschwung eintreten wird.

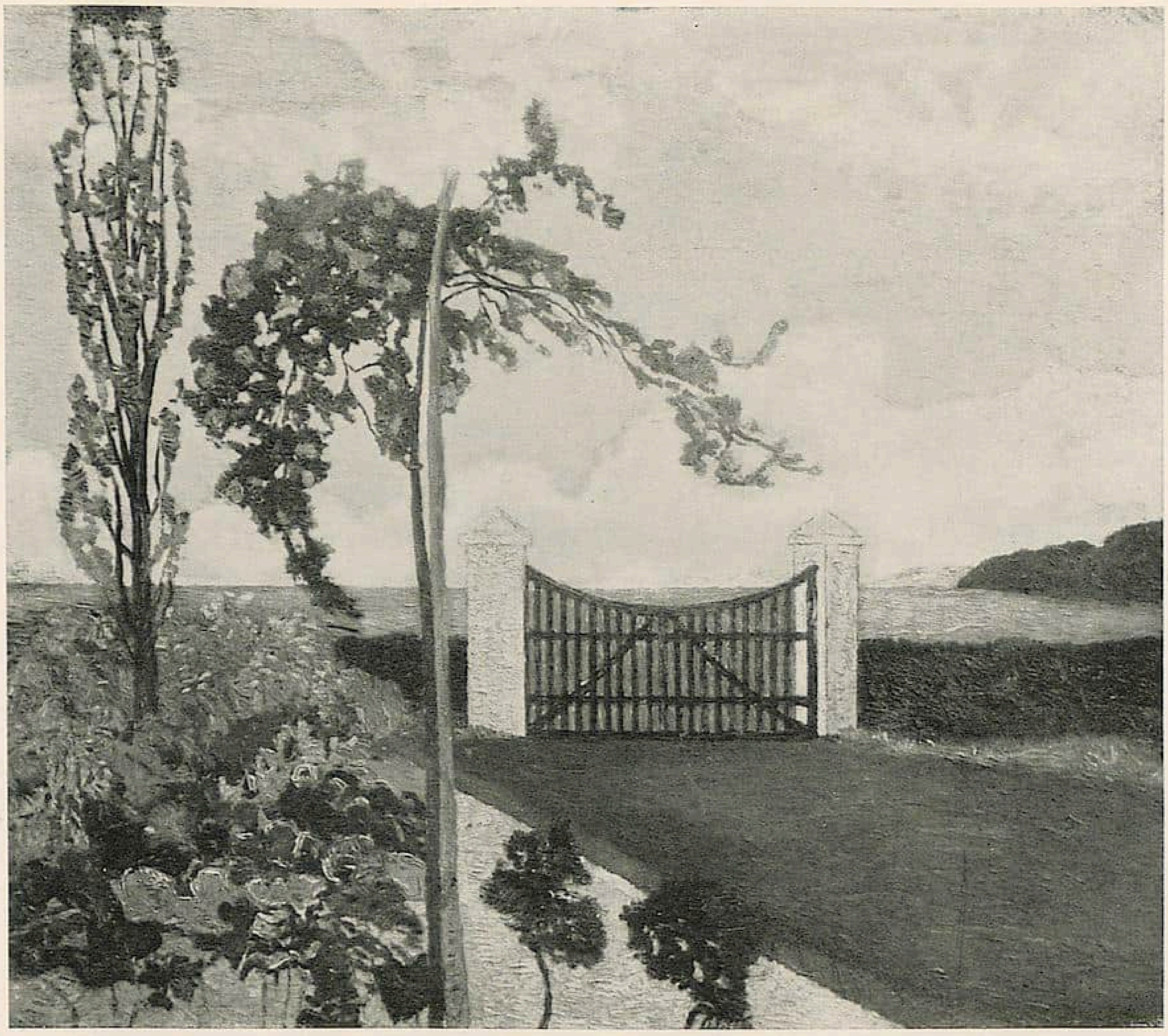
Sogar die große Historie, ehemals das Paradestück der Düsseldorfer, ordnet sich den wiedererkannten Gesetzen der Wandmalerei unter. Versuche, wie die von WALTER CORDE und



THEODOR FUNCK — MÄDCHENAKT

Große Kunstausstellung Düsseldorf

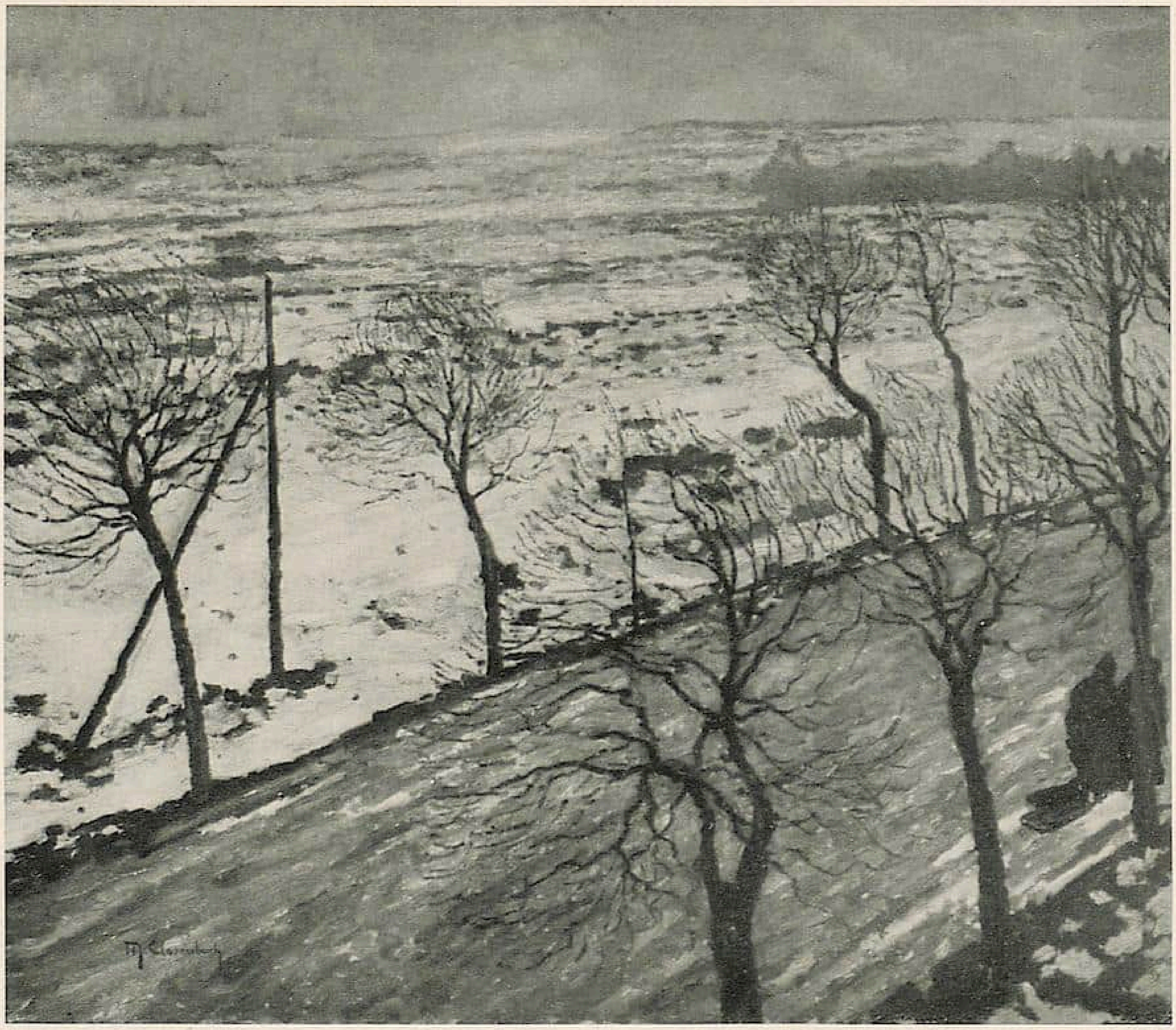
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



*Große Kunstausstellung
Düsseldorf*

JULIUS BRETZ
GARTEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX CLARENBACH NEBEL UND TAUWETTER

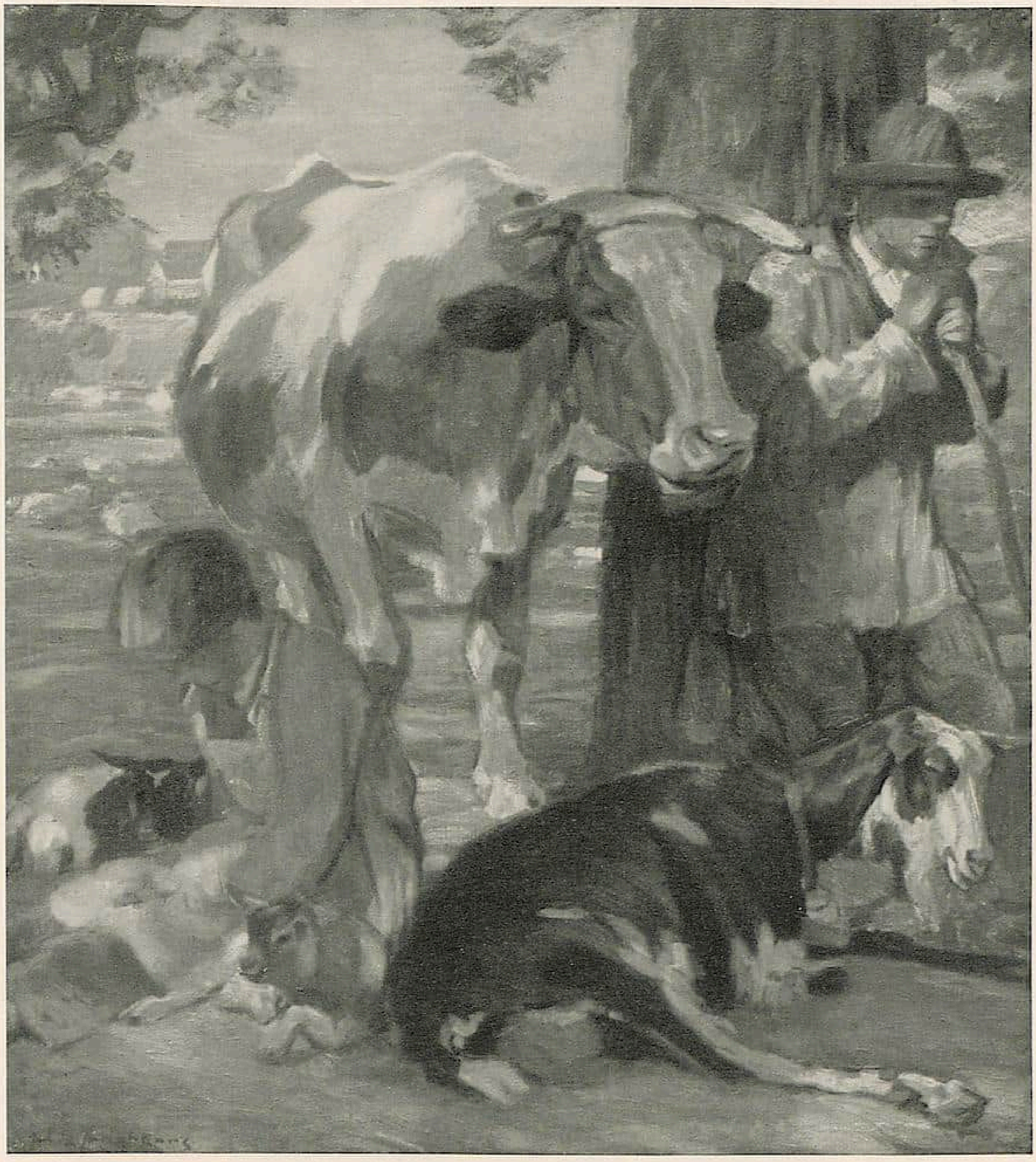
Große Kunstausstellung Düsseldorf

Aloys Trieb sind sichere Anzeichen dafür, daß das Monumentale nach Inhalt und Form wieder zu einem Begriff wird, der nicht allein durch das Format erzwungen wird. Cordes Pietà (Abb. geg. S. 529), mit der überraschend simplen Gegenwirkung von horizontal und vertikal, verrät in der geistigen Erfassung und in der Einfachheit der Farbengebung das allerstärkste Wollen. Wir haben es hier mit einer herben, stiernackigen Kraftnatur zu tun, die sich ohne Zweifel durchsetzen wird. Eine Schöpfung von gewaltigem Wurfe ist der Riesenkarton Cordes „Der Krieg". Die Schwarz-Weiß-Anlage läßt zwar gewisse Partien, wie die von den apokalyptischen Reitern Ueberrannten, nicht so einfach hervortreten, wie es farbig gedacht sein mag, aber immerhin stellt dieser Karton ein Werk ganz großen Stiles dar.

Neben ihm ist Aloys Trieb, der als Meisterschüler der Akademie zum ersten Male ausstellt, ein Talent, das sich in großen, verhaltenen Gebärden aussprechen muß. Einfache Konturen, ein paar Farbentöne und ein volles Maß in große Form gebannter Leidenschaft, das sind die Mittel seiner Kunst, wie sie bei der „Kreuzigung" (Abb. S. 531) zum Ausdruck kommen.

Im Gegensatz zu den beiden Genannten hält Hans Kohlschein an der herkömmlichen Wiedergabe der großen Historie fest, obschon er sie in neue farbige Stimmungsreize zu hüllen versteht. Leider geht das Straffe in der Zeichnung und der wertvolle Gegensatz der ganz in Licht und Ton aufgelösten Nebendinge — alles Errungenschaften, die er bis zur letzten Ausgiebigkeit durchprobt hat und die man auf Staffeleibildern, wie die „Moselbauern" (Abb. S. 537) bewundern muß — auf der Riesenleinwand, die er für ein Kreishaus in Posen mit einer Geschichte aus dem Leben Friedrichs des Großen bemalt hat, verloren.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

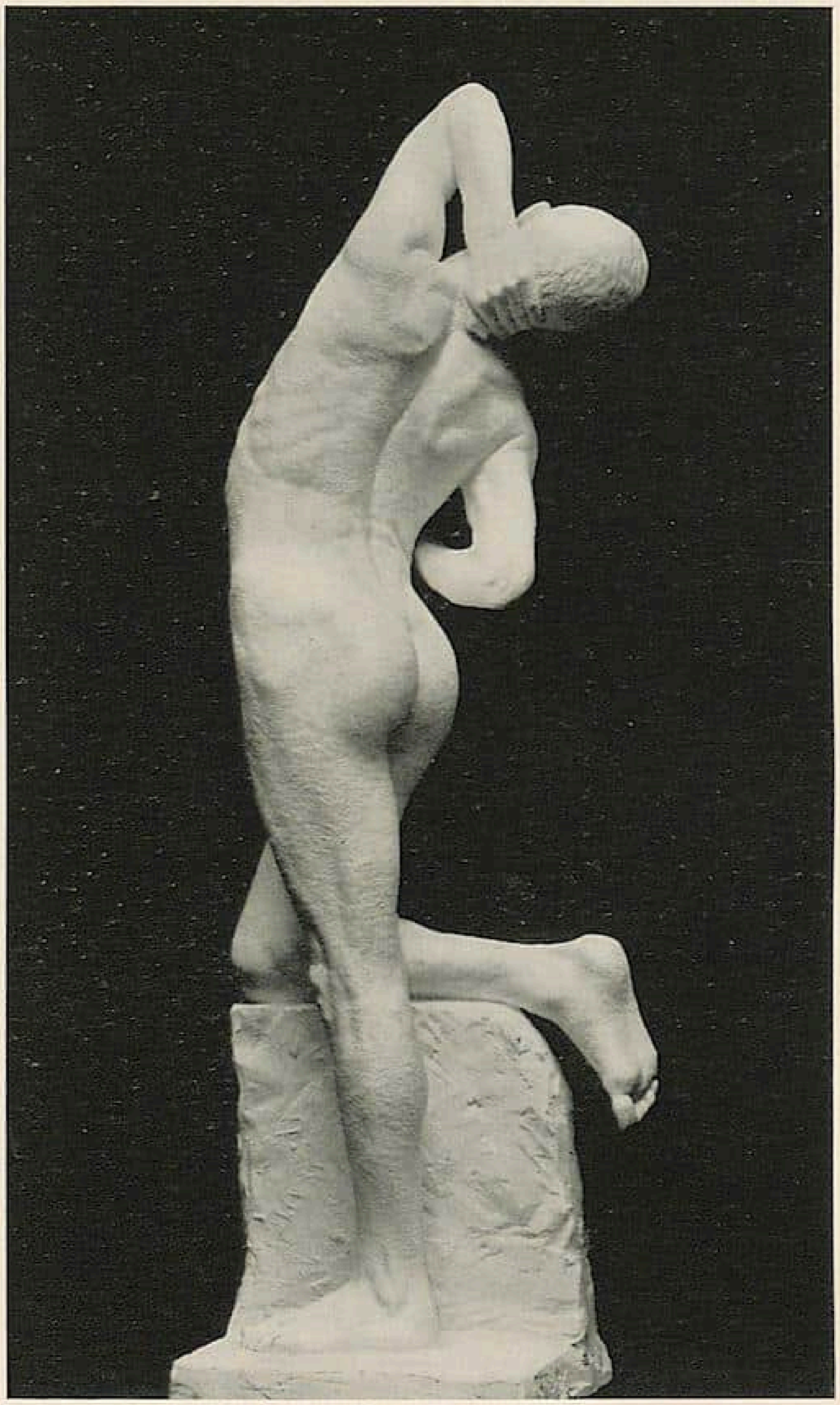


Große Kunstausstellung Düsseldorf

JULIUS PAUL JUNGHANNS
WEIDEVIEH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Wo ist das liebe alte Düsseldorfer Genre geblieben? Es gehört zum Altväterhausrat; nur hie und da wird es noch einmal in der alten Aufmachung hervorgeholt. Aus der Theaterkunst von anno Dazumal ist heute frisches Leben geworden, echtes pochendes Leben in Daseinsjubel und Sonnenschein. — Wenn man können, aber wie hat es sich verändert! Das Stoffliche in Ehren, in solider Zeichnung und in glänzender Verarbeitung des Farbigen haben diese Künstler Fortschritte von ungewöhnlichem Umfange gebracht. Auch ihre außerordentliche Vielseitigkeit überrascht. Fast alle pflegen neben dem Figurenbilde noch mit Glück



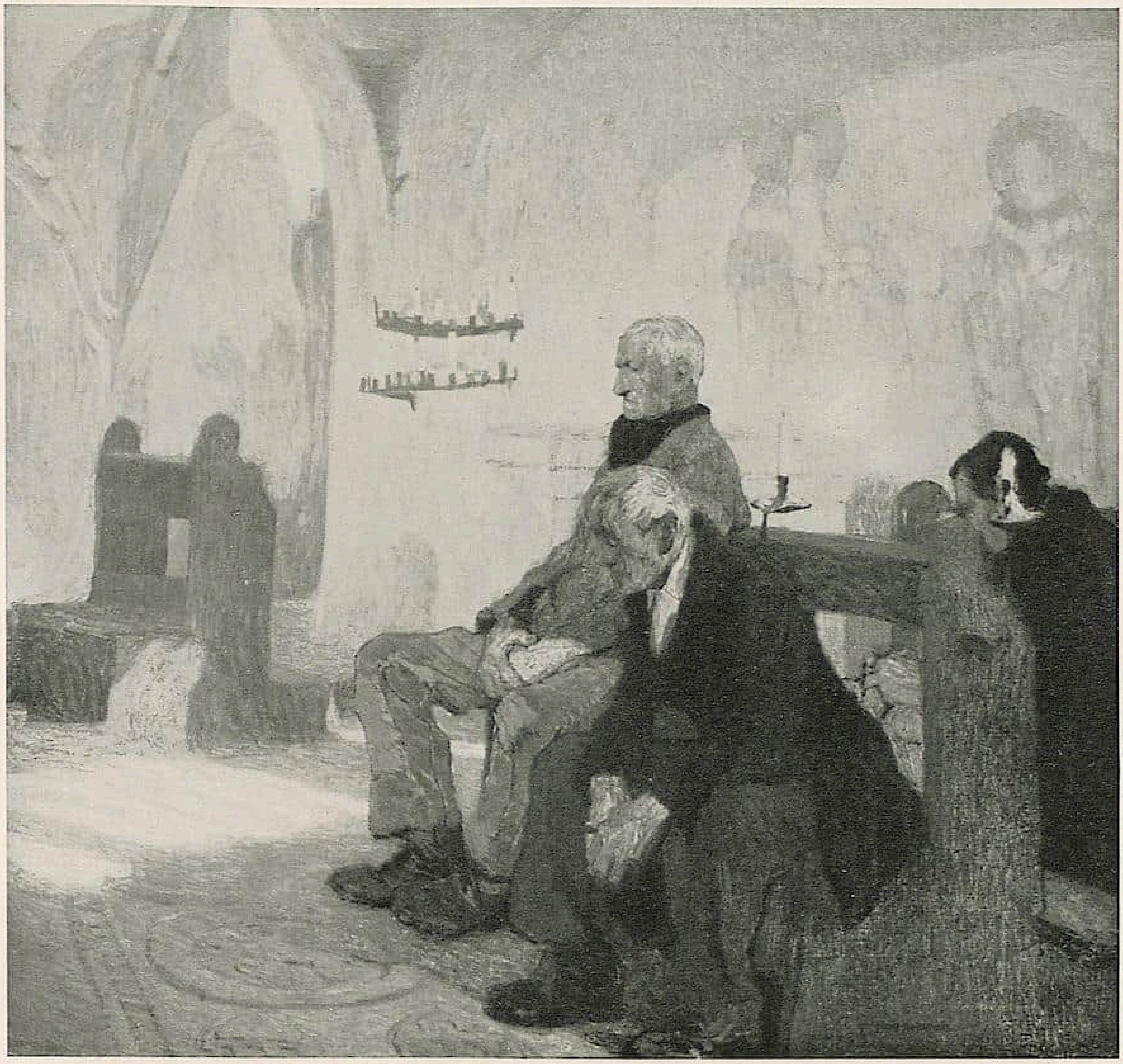
BERNHARD SOPHER JUVENIS PUBESCENS
Große Kunstausstellung Düsseldorf

will, wird man in der „Generalprobe“ von HERMANN ANGERMEYER (Abb. S. 539), in MAX STERNS „Karnevalstreiben“ oder gar in seiner „Restaurantszene“, in JOSSE GOOSSENS „Schützenbild“ (Abb. S. 547), in ZACHARIAS' „Hausmusik“ (Abb. S. 543), oder in ALBERT BAURS „Fahnenjunker“ (Abb. S. 529) noch einen letzten Rest von Alt-Düsseldorf entdecken das Porträt, Landschaft mit Staffage, Interieur und Stilleben.

Solides, bedeutendes Können zeigen FRANZ KIEDERICH (Abb. S. 530) und ROBERT SEUFFERT, ohne daß ihr frischer Wagemut sie zu den immerhin reizvollen Uebertreibungen WALTER HEIMIGS verführt.

AUGUST DEUSSERS Kürrassierbilder, wie auch

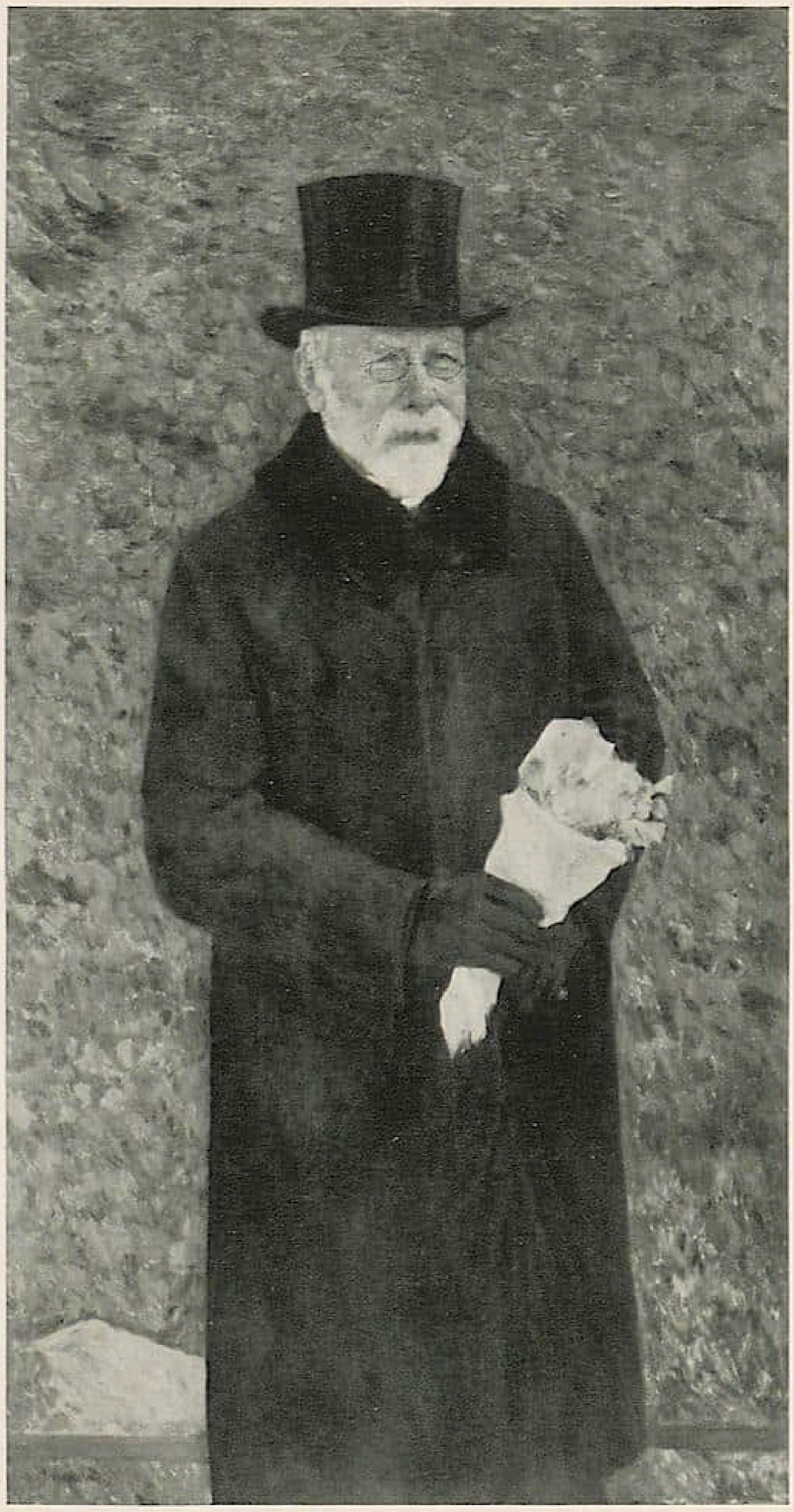
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Große Kunstausstellung Düsseldorf

HANS KOHLSCHEIN
MOSELBAUERN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILHELM SCHMURR HERRENPORTRÄT
Große Kunstausstellung Düsseldorf

Otto Sohn-Rethels strenge Landschaft mit Staffage sind meisterlich in der Tiefe und Gehaltenheit des Tones; auch Adolf Schönnenbecks selbständige Art und Wilhelm Schreuers Phantasiereichtum sind Bestände aus dem Schatzkästlein der Düsseldorfer Kunst. Hubert Ritzenhofen ist der malende Poet geblieben, der an stillen Sommerabenden die Lieder der Burschen und Mädchen belauscht und den dahinjagenden Silberwölkchen nachträumt. Theodor Funck, der sich letzthin an leuchtenden Eifellandschaften berauschte, kann sich diesmal nicht genug tun in der subtilen Durchführung seiner Bilder (Abb. S. 532). Mit anerkennenswerter Selbständigkeit treten die Brüder Friedrich und Hans Schüz auf, während andere jüngere, wie beispielsweise Heinz May und Carl Schmitz-Pleis, die bewußt eine bestimmte Eigenart hervorkehren wollen, noch nicht von französischen und anderen ausländischen Vorbildern losgekommen sind.

Zu den bekannten Porträtmalern Walter Petersen und Fritz Reusing, der zu einer überraschenden Freiheit gelangt ist, sowie Richard Vogts sind jüngere getreten, die wie Max Westfeld und Karl Rixkens Vielversprechendes leisten. Wilhelm Schmurr (Abb. S. 538) geht mit feiner, an Leiblsche Sorgfalt erinnernde, Verarbeitung weit über das Alltägliche hinaus.

Und dann der *Nachwuchs*, der, noch ohne Anschluß an die verschiedenen Gruppen, unter den „Wilden“ aufmarschiert ist. Vorwiegend sind es Schüler von Adolf Münzer, der selbst mit einem glänzend gemalten Akt und mit einem prachtvollen Damenporträt an der Tête steht. Die jungen Künstler sind zum Teil mit Arbeiten, die das Ergebnis ihrer akademischen Studien sind, zum Teil mit freien Entwürfen vertreten. Sie alle anzuführen, wäre vielleicht ein wenig verfrüht, einige Namen aber wird man sich als vielversprechend doch merken müssen. So Hermann Peters, der mit seinem „Herrn Inspektor“ zu erkennen gibt, daß er weiß, wo er hinaus will. Fritz Feiglers und Bernhard Hergardens Akte (Abb. S. 540) zeigen deutlich, daß mit der verfeinerten malerischen Kultur eine größere Auffassung Platz gegriffen hat, ebenso die Bildnisse von Ad. Rüdiger Wintzen, Max Dreessen, Hans Carp, Ernst Ruhrig und Robert Friedersdorf. Ansprechende Arbeiten haben weiter J. Oberboersch, Martin Oberhoffer und Theodor Winter gebracht.

Bei den *Landschaftern* drängt ebenfalls der vorgesehene Umfang dieses Berichtes zu einer summarischen Behandlung. Wie bei den Figurenmalern muß auch bei ihnen darauf hingewiesen werden, daß — abgesehen von dem immer noch jugendfrischen Eugen Dücker und von Gregor v. Bochmann d. Ält. —

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HERMANN ANGERMEYER GENERALPROBE

Große Kunstausstellung Düsseldorf

die im Sommer ihres Schaffens stehenden Künstler die stärksten Ueberraschungen bieten. Vor allen EUGEN KAMPF (Abb. S. 546), der mit einer bedeutsamen Kollektion einen Rechenschaftsbericht seines Strebens vorlegt, dessen künstlerische Bilanz Freude und Bewunderung auslöst. HERMANN LASCH, der feingestimmte Lyriker unter den Düsseldorfer Landschaftern, zeigt, wie er auf dem ihm eigenen Gebiete der stilisierten Landschaft bezaubernde Töne selbsterlebten Geschehens wiederklingen zu lassen versteht. Aehnliches empfinden wir von den Bildern von HELLMUT LIESEGANG (Abb. S. 548), der sich in die Beobachtung feiner atmosphärischer Stimmungen vertieft, während ACKERMANN (Abb. S. 552), v. WILLE, WANSLEBEN, JUTZ und MACCO sich stärker der Wiedergabe des vom Auge unmittelbar Aufgenommenen zuwenden. Zu einer großzügigen Vereinfachung sind MAX CLARENBACH (Abb. S. 534) und WILHELM HAMBÜCHEN (Abb. S. 550) gelangt, während HARDT, OTTO und KUKUK noch stärker wie bisher durch kräftige Betonung der Farbe zu wirken suchen. JULIUS BRETZ steht mit feingestimmten, herzigen Bildern für sich allein da (Abb. S. 533), ebenso, aber nach der Seite des Koloristischen ungebärdig ausschlagend, WALTER OPHEY. Die innere Notwendigkeit der von ihm gewählten Ausdrucksweise erscheint nicht recht glaubhaft.

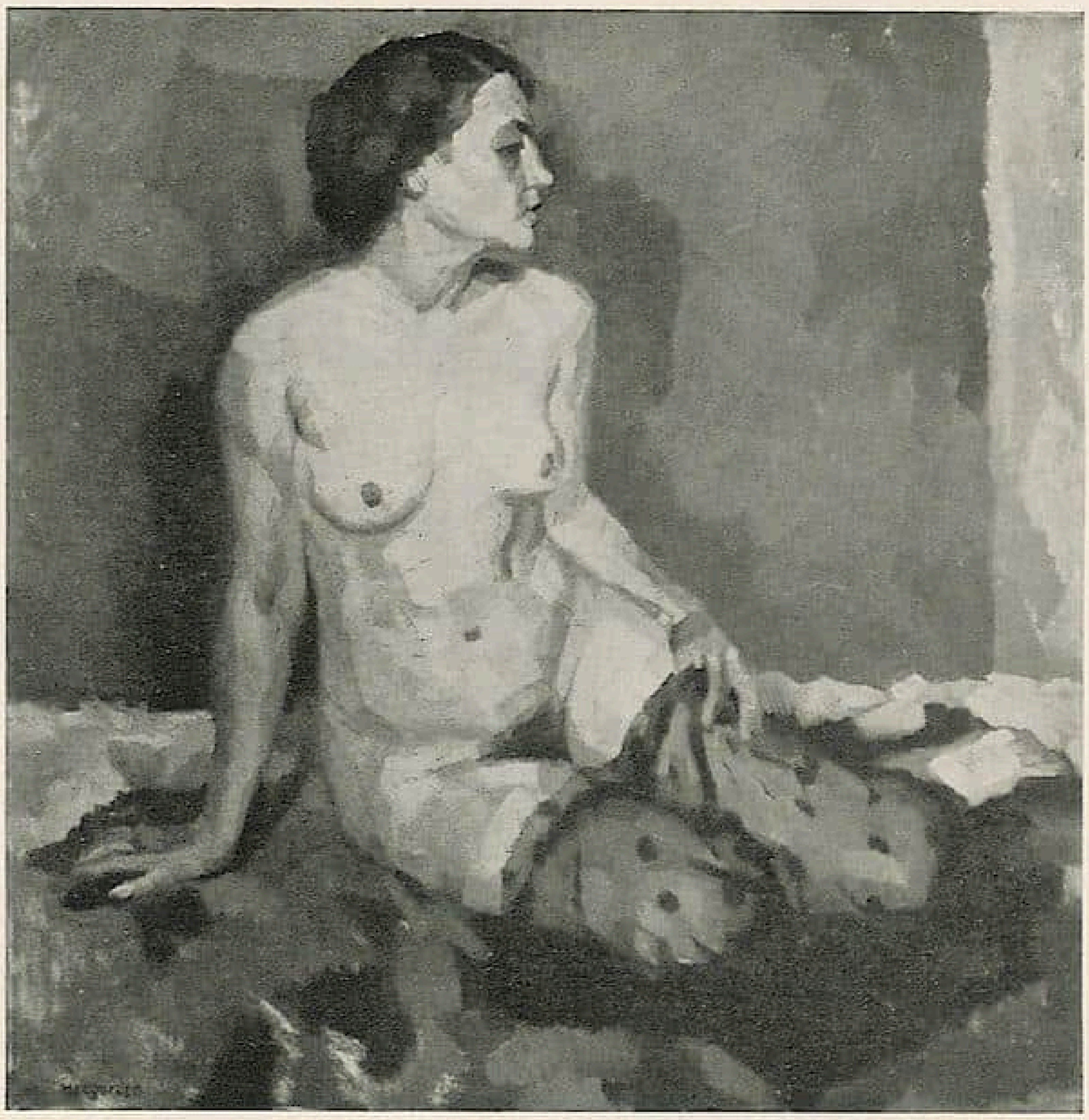
HEINRICH HERMANNS hält an seinen bekannten Motiven und an seiner Vortragsweise fest, dagegen hat FRITZ WESTENDORP sowohl sein Studiengebiet wie auch das Feld der malerischen Probleme erweitert; er bringt Motive aus Paris in feiner silbriger Vertonung (Abb. S. 541).

Von den jüngeren Landschaftern, die alle aus der Schule Eugen Dückers hervorgegangen sind und die durchweg mit recht frischen Leistungen antreten, sind zu beachten: JOSEF KOHLSCHEIN, AUGUST KAUL, MEDARDUS KRUCHEN und WILHELM PIPPERT; weiter WILLY MULOT, OTTO MARX, HUBERT CRAMER, FRITZ WESTERMANN, FRANZ DELAFORGUE und FRANZ PAULY-HAGEN.

Bei den Tiermalern behauptet JUL. P. JUNGHANNS (Abb. S. 535) mit seinen Schülern PAUL und REIBMAYR das Feld.

Die junge Düsseldorfer *Bildhauerschule* braucht nicht mehr den Nachweis zu führen, daß auf den großen Kunstausstellungen mit ihr

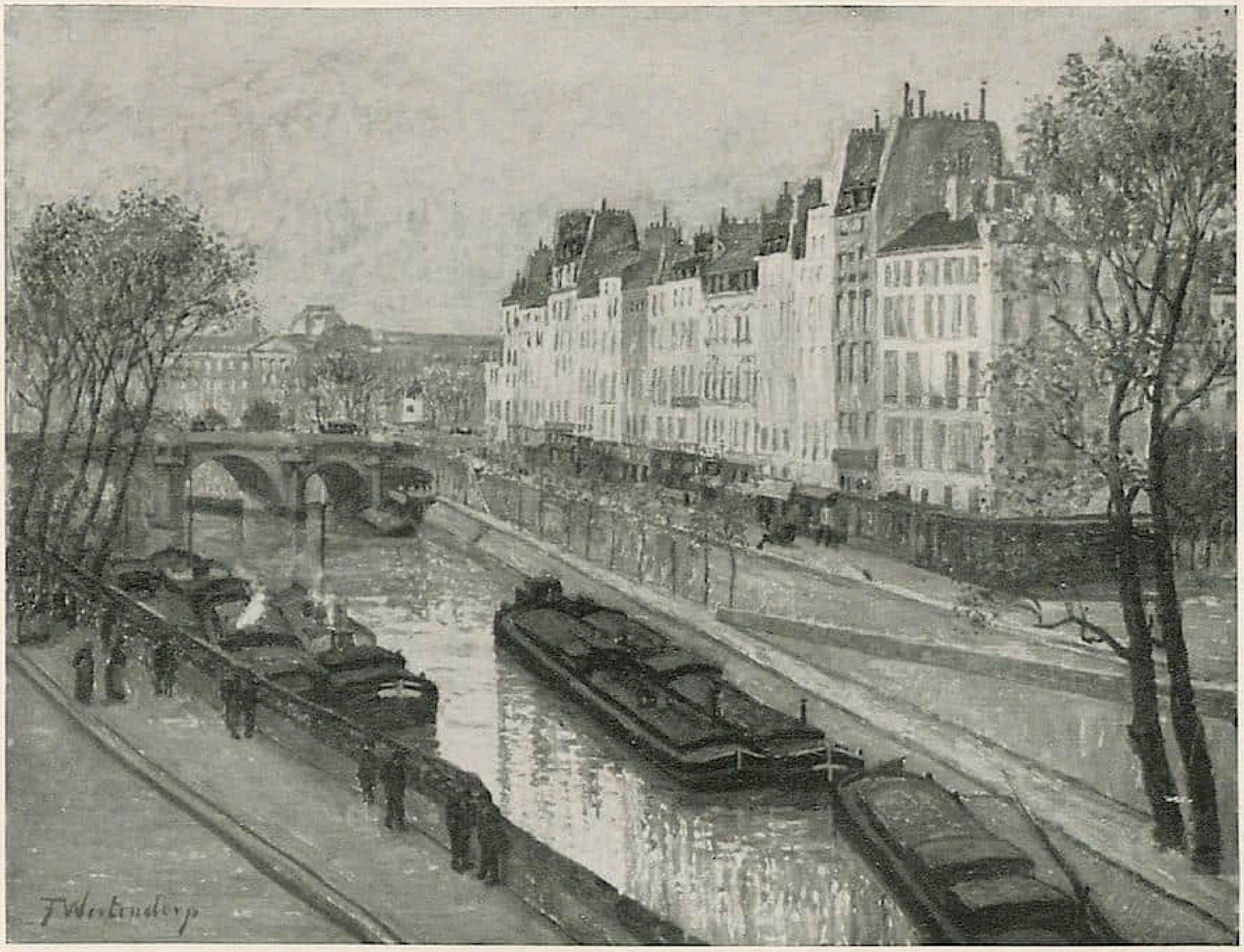
gerechnet werden muß. Vorwiegend pflegt sie, ausgehend von CARL JANSSEN, die mehr oder weniger stilisierte Idealfigur in liebevollster Durchbildung der Einzelheiten, oder sie behandelt, wie bei HÖTGER und NIEDER, die Figur als architektonische Masse. Jedenfalls wird sie in erfreulicher Weise dem Material gerecht, dem sie jeweils die Gestaltung ihrer Kompositionen anpaßt. GREGOR V. BOCHMANN D. JÜNG. bringt einen großen Frauenakt (Abb. S. 549), HEINZ MÜLLER, die mit gewähltem Geschmack straff aufgebaute Holzstatuette eines jungen Weibes (Abb. S. 544) und SOPHER einen in der Bewegung vorzüglichen Jünglingsakt (Abb. S. 536), CLEMENS BUSCHER behandelt ein literarisches Thema „Es zogen drei Bursche" (Abb. S. 545). Weiter sind FRED. COUBILLIER, WALTER SCHEUFEN, HERMANN NOLTE, KNUBEL, KÖRSCHGEN, CAUER, BAUER und EMIL JUNGBLUT mit anerkennenswerten Arbeiten zu verzeichnen. Die Düsseldorfer *Architekten* haben wieder, wie bei allen früheren Gelegenheiten, ihre alten Räume mit Plänen, Modellen und Reiseskizzen gefüllt; einige von ihnen haben der Kunstausstellung eine umfangreiche Raumkunstausstellung angegliedert.



BERNHARD HERGARDEN — AKT

Große Kunstausstellung Düsseldorf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ WESTENDORP — ABEND AN DER SEINE, PARIS

Große Kunstausstellung Düsseldorf

DIE KUNST DER ZUKUNFT*)

Zeitgemäße Betrachtungen von DR. S. MARKUS, Zürich

Es gab eine Zeit, da schufen die Maler naiv, weil sie es nicht anders verstanden. Lukas Cranach ist in gewissem Sinne ein Beispiel, seine überaus kindisch anmutende Lucrezia in der Münchener Alten Pinakothek ein Beleg dafür. Heutzutage schaffen die Maler naiv aus Berechnung: weil sie aus der scheinbaren Naivität und Unbeholfenheit Vorteil erhoffen. Da wird die Form, auch von den besten Zeichnern, gewalttätig zerbrochen, mißhandelt und gefälscht. Die Proportionen werden vernachlässigt, willkürlich verschoben und verrenkt. Der Ausdruck von Ding und Mensch erleidet eine überraschend kühne Umbiegung ins Burleske, Groteske, und an die Stelle tausendjähriger Anschauungen und Tatsachen treten Anmaßung und intoleranter Neuschöpfungswahn.

Man liebt Kraßheiten in Zeiten der Revolution. Und der modernen Revolution in der Kunst fehlt es weder an ihnen, noch an verderblichen Auswüchsen anderer Art. Allein begehrenswert erscheinen nur noch Bewegung und Farbe. Aber auch die letztere darf sich in ihrer wahren Wesenheit nicht zeigen. Exotische, aufreizende Töne werden in die Natur hineingetragen, wie sie das unverdorbene Auge nimmermehr sieht, noch sehen kann, und in ihrer willkürlich kühnen Kombination spiegelt sich — so heißt es — der Kosmos, die Welt. In Wirklichkeit nichts, als ein sinnloses, unverständliches Chaos, gebraut aus Farbenfetzen, Linienstücken, und proklamiert durch ein impotentes oder durch die wahnsinnig-anmaßende Forderung nach absolut Neuem in die Enge getriebenes Künstlervolk. . . . Als ob es irgendwo und -wann im Gebiete der Kunst absolut Neues gegeben hätte! Als ob ein Raffael,

*) Indem wir diesen Ausführungen unseres Züricher Mitarbeiters Raum geben, weisen wir auf die z. T. zu wesentlich anderen Resultaten gelangenden Aufsätze im Septemberheft 1912, S. 543, und im Aprilheft 1913, S. 292 hin. D. Red.

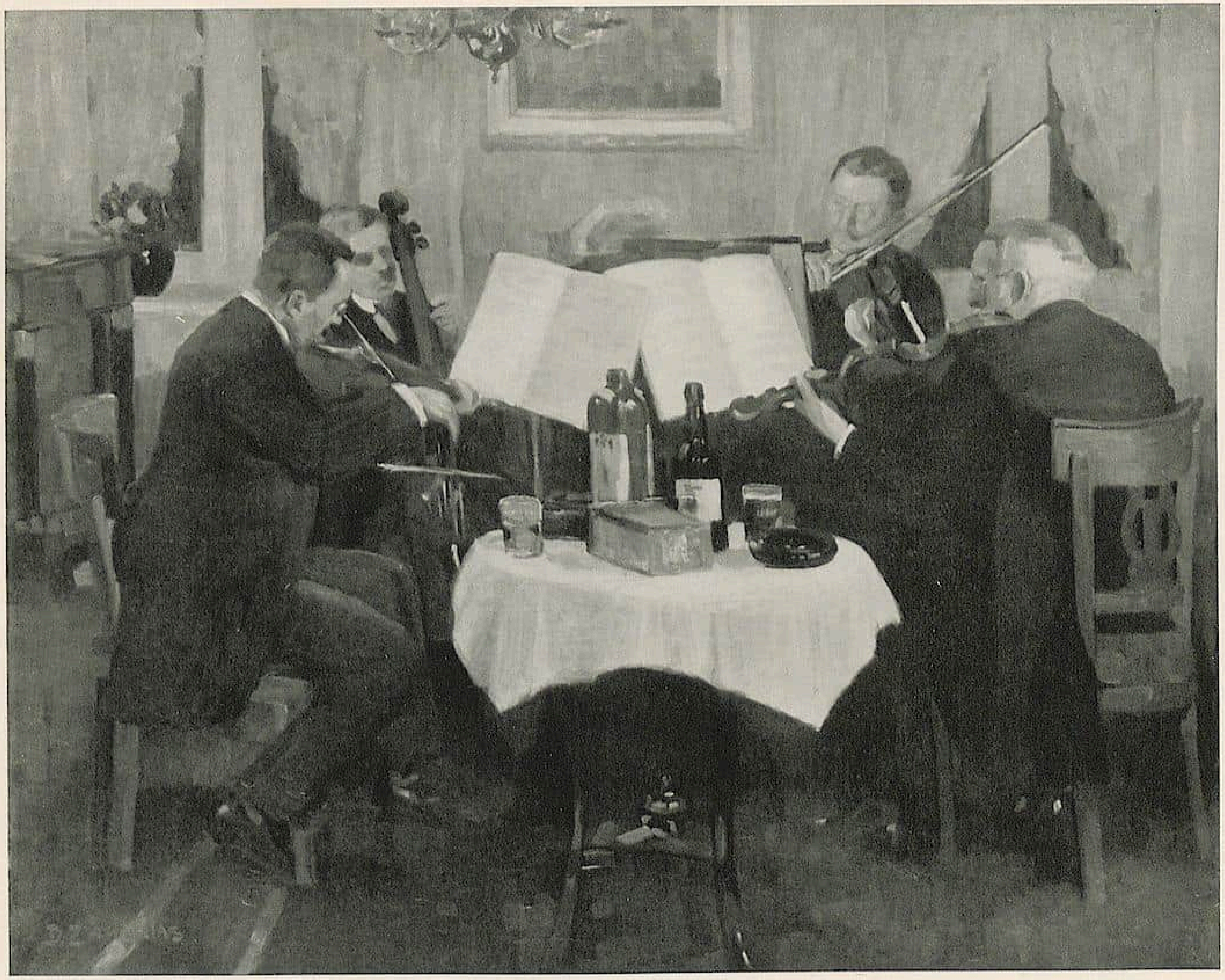
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Michelangelo und Rembrandt ganz und allein aus sich selbst geschöpft, ein Shakespeare und Goethe sich je geschämt hätten, die diversen Einflüsse, denen sie unterworfen waren, vor aller Welt bloßzulegen, ein Beethoven und Wagner ihre Musik aus den Wolken gezogen hätten! Dazu eben sind die großen Tatsachen, Taten und Errungenschaften da, daß man sie respektiert, beherzigt und auf ihrer Basis weiterbaut! Nicht dazu, daß blinde Anmaßung sie zum alten Eisen werfe und die ganze Kunstgeschichte wieder von vorne beginne! Wie ja auch kein vernünftiger Mensch bei der Entdeckung des Radiums daran dachte, Wasserdampf und Elektrizität zu beseitigen, kein seriöser Arzt die medizinische Wissenschaft eines Serums oder Lebenselixiers wegen, dessen Herstellung ihm einmal gelingen sollte, als leeren Dunst verleugnen und verachten wird....

Kubisten, Futuristen, Expressionisten ... die Titel fliegen nur so in der Luft. Bünde entstehen, kühne Neuerer tun sich zu Wahlverwandtschaften zusammen, Programmschriften geben das Zeichen zum Losschlagen, und die Kunsthäuser, Kunstsalons und Kunstausstellungen füllen sich gleichsam über Nacht mit den durch Posaunen- und Trompetenton avisierten Produkten einer neuen, ungeahnten und bahnbrechenden „Höhenkunst". In Paris, in München, in Dresden und in Berlin, in allen größeren Kunstzentren machen sie sich breit, erregen sie Staunen und Verwunderung, Kopfschütteln und Lachen. Und auch Zürich hat sein Teil, sah das Wunder und freut sich aufs neue der exotischen Pracht dieser Kunst aus den Stuben großer Kinder, künstlerischer Wiedertäufer, raffiniertester — ja, warum es nicht aussprechen, was Hunderttausende doch denken! — raffiniertester Bluffer! Oder was ist der Großteil dieser expressionistischen Machwerke anders als Bluff? Diese freche Jongliererei mit faszinierenden und andern Farbflächen? Diese unheilvolle Auflösung jeglicher Form! Diese ambitiöse Emporspreizung einer öden Inhaltslosigkeit zum seelischen Extrakt einer exzeptionellen Individualität! Man zeige uns das Große, Ernste in dieser Kunst, und wir stehen nicht an, sie als das zu nehmen, was sie zu sein vorgibt. Bis dahin aber lasse man uns zweifeln, belasse man uns in der gesunden Ueberzeugung, daß eine Kunst, die mit ihrer Formenwelt nicht in der Wirklichkeit fußt, den Erfahrungen und Tatsachen von Jahrtausenden Hohn spricht und die fundamentalste Voraussetzung aller künstlerischen Gestaltung: die Form, als überlebt verwirft, auf Achtung keinen Anspruch hat. Daran ändert auch der Umstand nichts, daß viele ihrer Produkte von Leuten stammen, die es mit ihrem Wahne ernst meinen (auch Genies können Irrwege wandeln, ohne daß der unbeteiligte Betrachter gezwungen ist, die Folgen davon genial zu finden!) und in anderer Richtung ganz Erkleckliches geleistet haben, und ebensowenig rüttelt daran die oft geradezu faszinierende Wirkung diverser Farbenkombinationen. Wenn es in der Kunst darauf allein ankäme, dann dürfte man mit gleichem Recht auch die stümperhaften Malversuche von Kindern als Kunstwerke ansprechen, denen man da und dort in der Wohnung oder im Atelier eines Malers begegnet. Sie haben vor den Produkten ihrer kindisch gewordenen oder sich gebärdenden erwachsenen Kollegen überdies den Vorzug der Echtheit und den größerer formaler Wahrheit voraus. Und der wiegt in der Kunstwertung mehr, als noch so intensive Farbenräusche, die schließlich doch nichts anderes sind und sein wollen, als eben „Räusche", und die daher gleich diesen Ernüchterung und moralischen und physischen Katzenjammer im Gefolge haben....

Bluff, das ist der Ausdruck, der diesen modernsten Exzentrika entspricht. Weil ihre Schöpfer anders sich nicht Geltung und einen Namen zu schaffen verstehen, weil ihre Fähigkeiten zu wahren Kunstwerken nicht ausreichen, weil sie, endlich, Neues nicht produzieren können, während solches von ihnen doch verlangt wird, ... bald aus jenem, bald aus diesem Grunde greifen sie zum Streusand, um ihn dem anmaßenden und schwer zu befriedigenden Forderer Publikum in die Augen zu stieben. Verbrechen? O nein! Nur Notwehr! Man wollte es ja so. Und nun hat man's, und es steht uns nun schlecht an, Klage darüber zu erheben und zu führen. Denn diese „Kunst" — wir müssen's zugeben — ist wirklich und wahrhaftig „neu". Und weil sie das ist, ist sie auch „persönlich". Und weil sie persönlich ist, sind ihre Schöpfer alle „Persönlichkeiten"... So schließt man wohl da und dort, wo die Begriffe sich verwirren, wo Exzentrizität und fratzenhafte Originalität gleichbedeutend sind mit Individualität und Schöpferkraft von eigensten Gnaden. Der von wüster Modekrankheit Unbefleckte aber lächelt und geht kopfschüttelnd vorüber. Diese Kandinsky, Delauney und Fauconnier und wie sie alle heißen, denkt er, sind ein eigentliches Strafgericht, eine böse Antwort auf tausendjähriges Malerelend, unerträgliche Künstlermisère. Die bittere Notwendigkeit hat sie gezeugt, Armut und Hunger haben ihnen zu Gevatter gestanden. Solange der Künstler kämpfen muß um sein tägliches Brot, ohne es immer auch zu erlangen, solange wird er sich dafür rächen, indem er Kunstapostate, Kaufmann wird und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



DAVID ZACHARIAS

HAUSMUSIK

Große Kunstausstellung Düsseldorf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Spekulant. Dieser X. war ein ganz respektabler Künstler — die Sucht, das Bedürfnis nach Erfolg hat ihn elend verdorben. Verdorben zu seinem „Glück". Denn nun weiß man von ihm, nun kauft man seine Bilder, und bereits hat dieser die Spekulation sich angenommen und erzielt Preise, wie sie berühmte und wirkliche Meisterwerke der Kunst zumeist erst lange nach dem Tode ihrer Schöpfer erreichen...

Futurismus. Glaubt man wirklich an eine Zukunft dieser Gebilde, an eine Generation, deren Verständnis sich auf sie einstellen, eine große Kunst, die aus ihnen ihre Muttermilch saugen wird? Ebenso, ja vielleicht noch mit größerem Recht, dürfte man dann in dem beschämenden Tiefstand der Großen Berliner Kunstausstellung ein Unterpfand für die Zukunft erblicken, oder in den zahllosen Fragwürdigkeiten des Münchener Glaspalastes und der Kunstausstellung in Dresden. Denn sie alle besitzen zum mindesten noch etwas, ohne das jeder Möglichkeit einer großen Kunst von vornherein der Boden entzogen ist: den Respekt vor der Form. Ein Rubens hat nicht darum Unsterbliches geschaffen, weil er ein unvergleichlicher Meister der Farbe, vielmehr, weil er ein genialer Former war, von einer Gestaltungskraft, die uns in ihm den Michelangelo der Malerei erblicken läßt. Und auch die großen französischen und deutschen Impressionisten und die andern Berühmtheiten neuerer Malerei — wo findet sich bei ihnen jene Vernachlässigung und Mißhandlung des Formalen, deren ein Expressionist sich erkühnt? Wo bei einem Rembrandt, Greco und Goya, auf deren Altären sie opfern, ein seinen analytischen Tendenzen verwandtes Bestreben? Man bilde sich doch nicht ein, durch Negierung und Zertrümmerung jeglicher Form zu einer neuen Höhenkunst zu gelangen! Durch Ersatz vorhandener Aeußerlichkeiten durch andere die große Kunst der Zukunft anzubahnen!

Licht, Luft und Farbe hat der Impressionismus der Malerei gegeben. Das sind unschätzbare Verdienste, Errungenschaften. Wenn dieser Kunstepoche trotzdem keine überragenden Monumentalwerke von dem Format jener der großen Renaissancekünstler gelungen sind, so liegt das — man empfindet's als Paradoxon — an nichts mehr, als an eben diesen Errungenschaften und ihrem Charakter. Denn es läßt sich nicht bestreiten: sie sind insgesamt rein äußerlicher, technischer Natur. Die Technik war und ist dem modernen Maler das Primäre, das, was sich beim Anblick seiner Werke dem Betrachter zuerst und am eindrücklichsten aufdrängt. Sie in erster Linie ist es denn auch, die den Wert impressionistischer Gebilde ausmacht: die Technik des Lichtes, der Farbe, der Atmosphäre. Das Dargestellte dagegen tritt zurück, spielt gar keine Rolle mehr. Je unbedeutender sein Objekt, desto besser. Primitivität in Sujet und Aufmachung gilt ja als Vorzug in der modernen Kunstwertung.

HEINZ MÜLLER — JUNGES WEIB (HOLZ)
Große Kunstausstellung Düsseldorf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CLEMENS BUSCHER — ES ZOGEN DREI BURSCHE WOHL ÜBER DEN RHEIN

Große Kunstausstellung Düsseldorf

Doch darf man anderseits von diesen primitiven Kunstprodukten auch keine großartigen und nachhaltigen Wirkungen erwarten und verlangen. Vorzüge der Oberfläche, und mögen sie, wie der Großteil der modernen Bildwerke, noch so virtuos sein, — die Virtuosität war noch immer eine verderbenbringende Klippe für die Kunst — berühren nur die Oberfläche, die Sinne, die sie freilich in merkbarer und angenehmster Weise zu kitzeln verstehen. Eine in Wahrheit große Tiefenkunst aber weiß auch das Herz zu packen, das Gemüt zu ergreifen, den Geist in Aufruhr zu versetzen. — Erhebung und Erschütterung — wie lange müssen wir diese großen Zwecke der Kunst schon vermissen! So lange, daß wir ihre Existenzmöglichkeit beinahe vergaßen, daß wir an eine tragische oder erhebende Wirkung der Malerei nur noch denken, wie an ein Vergangenes, unwiederbringlich Verlorenes, wie an ein Märchen. Und doch gibt es Künstler, die auf ihre Wiederkehr die Hoffnung nicht aufgegeben haben, die in heißem Ringen die gewaltigen Möglichkeiten der Kunst zurückzuerobern sich mühen, bewußt, daß es so nicht weitergeht und gehen kann, daß der leere Farbenrausch mit seinen Myriaden von Blumenstücken, Fruchtstilleben und landschaftlichen und figürlichen Harmlosigkeiten endlich ein Ende nehmen muß, um einer gehaltvolleren gewichtigeren Monumentalkunst Platz zu machen, mit Motiven großartiger und allgemeingültiger Art und mit einem Inhalt, der nicht nur berauscht, sondern erhebt und er-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EUGEN KAMPF DORFWEG

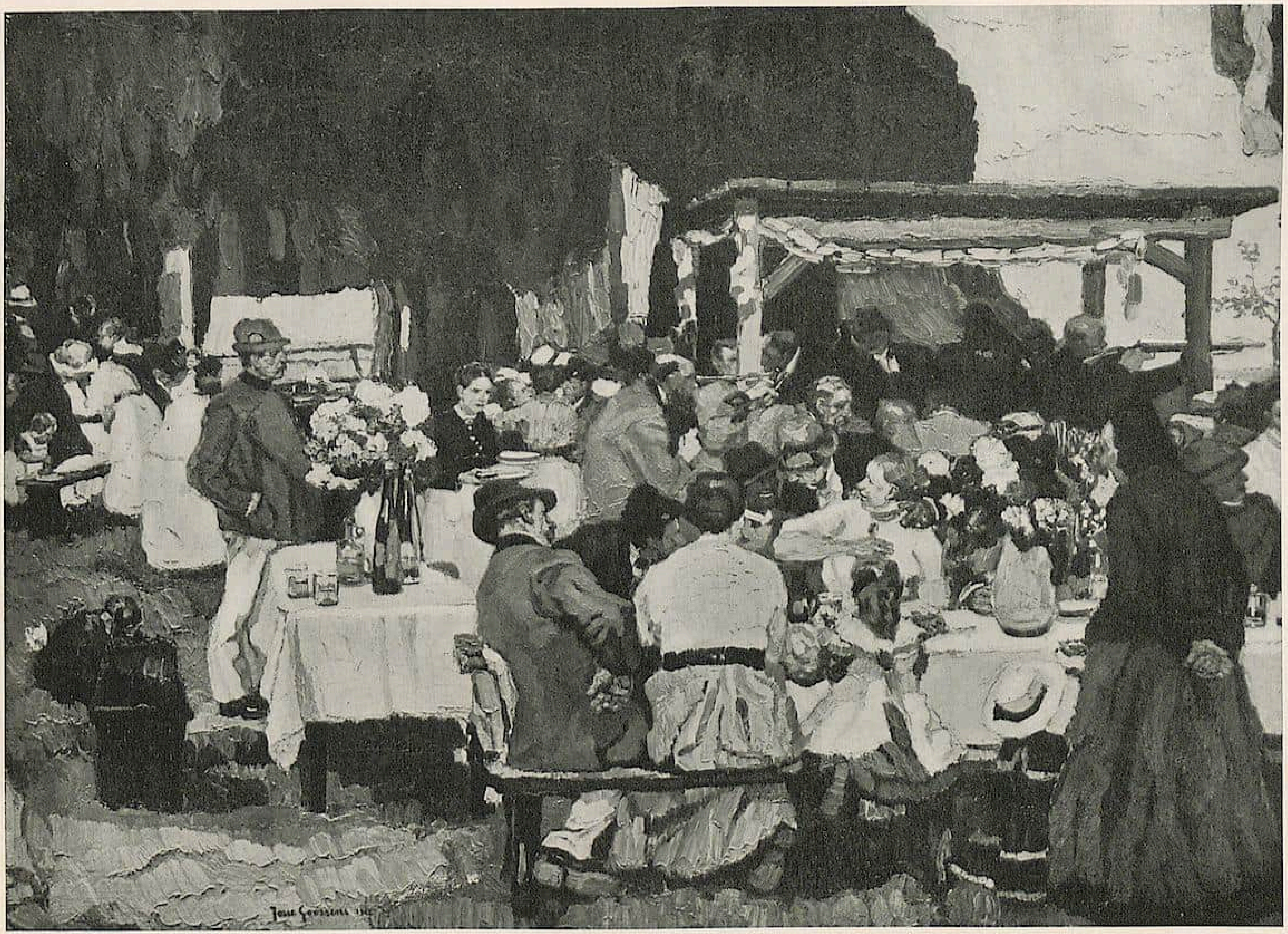
Große Kunstausstellung Düsseldorf

schüttert. Das war der Weg, den eine Reaktion auf den Impressionismus — und als eine solche ist der Expressionismus zu betrachten, darauf deutet schon sein Name — zu gehen hatte, wenn sie einen Aufstieg anbahnen wollte zu erhabeneren Höhen der Kunstbetätigung. Was für Drama und Musik Voraussetzung, ist es auch für die Malerei. Unbedeutende Motive werden stets nur unbedeutenden Eindruck machen. Ein großer Wurf aber verlangt einen großen Vorwurf, und will man erschüttern, so braucht es dazu einer ganz andern Sprache, als ein Misthaufen oder Kohlkopf sie reden...!

Dessen sollten sich die wohl bewußt sein, die ihr ernstes Streben auf den einzigen Weg zu einer großen Zukunftskunst richten: auf eine Monumentalkunst. Gewichtige, von Größe aller Art gesättigte Motive, darauf kommt es an. Sie mit all den Errungenschaften der jüngsten Vergangenheit darzustellen, nach dem glorreichen Vorbild alter Meister und doch in Haltung, Auffassung, Ausstattung und Technik vollkommen neu, das ist das Ziel, das es im Auge zu behalten gilt. Doch woher diese Motive nehmen? Aus der Bibel, wie die großen Künstler der Renaissance es taten und, nach ihrem Beispiel, ein Adolf Hölzel, Karl Caspar, Max Oppenheimer und so viele andere es neuerdings versuchen? Ich kann an ein ersprießliches Resultat dessen nicht glauben. Was dem von den Päpsten kommandierten Cinquecento recht und natürlich war, ist es heute nicht mehr. Allzusehr ist unsere Zeit den in der Bibel geschilderten Ereignissen und Persönlichkeiten entfremdet, als daß ihre Künstler zu ihnen jenes intime Verhältnis zu gewinnen vermöchten, das für ein gutes Resultat nicht zu umgehende Bedingung. Mich persönlich lassen all diese modernen Heiligenbilder ebenso kalt, wie sie gemalt worden sind: lediglich im Hinblick auf ein Aeußeres, die Farbe. Doch eignet sich etwa unser kleinliches Alltagsleben mit seinen abgeschmackten unbedeutenden Geschehnissen für eine Monumentalkunst besser?! — Wir sehen, die Frage ist so einfach nicht. Sie erfordert Nachdenken. Die Welten der Bibel und der Gegenwart erweisen sich als Objekte für die Kunst ungeeignet. Worin aber soll der Künstler hinfort den Quell seiner Motive erblicken? . . .

Wir können uns eine Kunst denken, die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSSE GOOSSENS — EIN SONNTAG BEIM SCHÜTZENSTAND

Große Kunstausstellung Düsseldorf — Mit Genehmigung von Brakls Kunsthaus, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

H. LIESEGANG — KANAL IN BRÜGGE

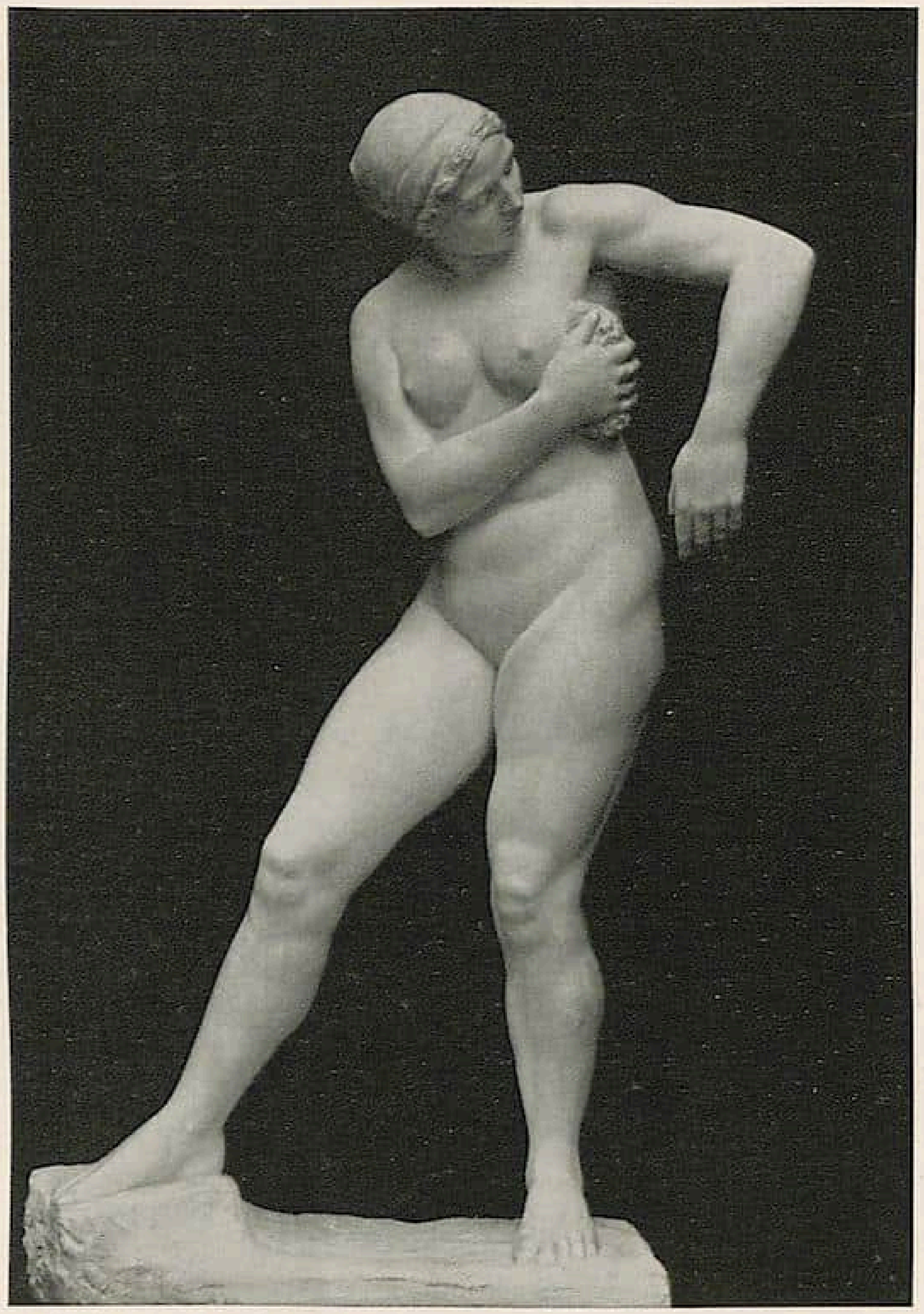
Große Kunstausstellung Düsseldorf

ihre Stoffe einer *großen* weltlichen Vergangenheit entnimmt, wie ja auch das Drama in seiner Blüte stets wieder zu ihr seine Schritte lenken muß. Keine Erzählung in Farbtönen! Nein, wollen wir doch auch keine bloße Dramatisierung! Doch unvergleichlich entscheidende, für alle Zeiten und Völker gleich bedeutende Ereignisse und Momente in einer Mindestzahl von Figuren konzentriert, allen verständlich, weil allen bekannt, und bei bloßer Betrachtung die ganze welthistorische und aufwühlend menschliche Wucht des Dargestellten vermittelnd. Etwa wie das Kolossalgemälde des Delacroix in Lille, mit den beiden aufgebahrten großen Toten Egmont und Horn, ein bei aller Einfachheit und trotz der Beschränkung auf nur zwei Figuren von furchtbarster Tragik erfülltes Bild! Oder wie der von Delaroche vergegenwärtigte unerhörte Zusammenbruch eines Welteroberers und seines Weltreiches: Napoleons. Kein Rückzug aus Rußland mit seinen Schneefeldern und zahllosen Menschenopfern, keine Entscheidungsschlacht voller Uniformen und dampfender Bravour! Nichts, als die gebrochene, müde Gestalt des Kaisers in einem Stuhle, und darunter die bedeutsamen Worte: „Fontainebleau 1814"! . . . Eine an die ausschließliche photographische Wiedergabe von Landschaften, Stilleben und figürlichen Belanglosigkeiten gewöhnten Malern unerreichbare großartige Sprache! Einer Generation aber, die wieder zurückgelernt hat, was die Gegenwart verlernte, die, an den großen Beispielen der Vergangenheit sich schulend, ihr Augenmerk wieder Form und Inhalt zugewendet haben wird, ohne die technischen Errungenschaften des Impressionismus zu vergessen und zu verleugnen, der Erhebung und Tragik wieder geläufig und erstrebenswert und das Entscheidene, das, worauf es zu ihrer Erzielung und auch sonst in der Kunst in erster Linie ankommt, nicht mehr fremd . . ., der noch zu überbietende Ausgangspunkt einer neuen gewaltigen Kunstära.

Man braucht nur nach Originalität zu haschen, dann wird man sie um so sicherer nicht finden.
Gabriel Séailles

Hundertmal höre ich einen Künstler rühmen: Er sei nur sich selbst alles schuldig! Das hör' ich meist geduldig an, doch versetz' ich auch manchmal verdrießlich: Es ist auch darnach. *Goethe*

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GREGOR VON BOCHMANN D. J. BADENDE
Große Kunstausstellung Düsseldorf

DER KÜNSTLERBUND SCHLESIEN AUF DER JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG IN BRESLAU

In unserem Osten hatte die Kunst bisher immer einen schweren Stand und jede Ausstellung brachte den schlesischen Künstlern kaum mehr als ideale Erfolge. Um so mehr ist es anzuerkennen, daß der Künstlerbund Schlesien, ungeachtet aller Schwierigkeiten, das finanzielle Risiko übernahm und eine Ausstellung großen Stils inszenierte, welche in ihrer Art wirklich Bedeutendes bietet und sich binnen kurzem die Anerkennung weitester Kreise eroberte.

In einem eigenen Hause, welches HANS POELZIG entwarf, ist ein außerordentlich reichhaltiges und qualitativ hochstehendes Material untergebracht. Die Mitte des niederen Langbaues betont ein Turm und rechts und links daran reihen sich, in schönen Abmessungen gehalten, gut belichtete Säle und Kojen, in denen die Arbeiten sämtlicher Mitglieder des Bundes ohne Gedränge Aufnahme fanden. Man hat in der ganzen Aufmachung einen vornehmen und stimmungsvollen Eindruck erzielt. Den Turmsaal zieren FRITZ ERLERS Entwürfe für den Wiesbadener Muschelsaal des Kurhauses, hier wurden auch die meisten Plastiken aufgestellt. Sie ordnen sich um die große Reiterstatue von GOSENS, Amor auf dem Pegasus, welche die Stadt in Auftrag gegeben. Von den vielen schönen Werken seien außer den Porträts und den eleganten Gruppen des Grafen HARRACH hervorgehoben die fein empfundenen Torsen von BEDNORZ, Studien von MARTIN MÜLLER, die gewaltige Lutherstatue von P. SCHULZ und die höchst eigenartigen Treibarbeiten in Eisenblech von VOCKE, von dem auch die dekorative Supraporte über dem Haupteingange der Festhalle herrührt.

An den Turmsaal schließt sich das Halbrund des retrospektiven Ausstellungsraumes; er enthält Auslesen aus den Werken der besten heimgegangenen Schlesier aus der Zeit 1813—1913. In reichster Fülle hat die Malerei ihren Einzug gehalten. Daß HARRACH, KALCKREUTH, KARDORFF, SANDROCK, FRITZ und ERICH ERLER gut vertreten sind, war von vornherein zu erwarten. Neu für Schlesien ist FRIEDRICH PAUTSCH, ein bekanntes Mitglied der Krakauer Sztuka. Sein Saal mit den Riesenbildern und den eigenartigen Stoffen aus dem Leben des Räubervölkchens in der Bukowina, die er mit großer Gestaltungskraft und starken Farben uns schildert, übt große Anziehungskraft aus. Auch KARL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Hanusch, ein intim schaffender Künstler mit selbständiger Art, stellt hier zum ersten Male in größerer Kollektion aus. Von besonderer koloristischer Wirkung ist der Saal von Max Wislicenus. Seine phantastischen Kompositionen sind in feiner Farbengebung gehalten und besitzen einen lyrischen, etwas sentimentalen Einschlag. Von ihm stammen ein paar gute Porträts und einige sehr feine Landschaften. Ueberhaupt dürfen die jüngeren Schlesier ganz besonders auf ihre Landschaftskunst sich etwas zugute halten. Obenan stehen der feinsinnige Alfred Nikisch, der im besten Aufstiege sich zeigt, dann der charaktervolle Eugen Burkert, das Künstlerehepaar Tüpke-Grande, S. Härtel und Nicolaus. Auch die figürlichen Malereien, Porträts und Kompositionen von A. Busch halten sich auf trefflichem Niveau. Von Interesse sind die oberschlesischen Trachtenbilder F. W. Voigts, von dem auch ein gutes Porträt, Ehrlich in seinem Laboratorium, herrührt. Einige sehr feine Arbeiten sandte der rasch zu Erfolgen gelangte Paul Plontke.

Schlesien hat der deutschen Kunst viele große Maler geschenkt. Wenn diese sich außerhalb ihrer Heimat entwickelt haben, so lag das an dem geringen Zutrauen und der ungenügenden Unterstützung von seiten der Landsleute. Es ist hier mittlerweile anders geworden, die Kunst findet Eingang in alle Kreise und die Nachfrage ist lebhaft. Das zeigen auch der über Erwarten zahlreiche Besuch der Ausstellung und die vielen Verkäufe, über welche die Geschäftsleitung, die in den bewährten Händen des Kunsthändlers Paul Mehnert aus Posen liegt, berichten konnte. Dr. E. Loeschmann

NEUE KUNSTLITERATUR

Meier-Gräfe, Julius. Wohin treiben wir? M 1.50. Berlin, S. Fischer Verlag.

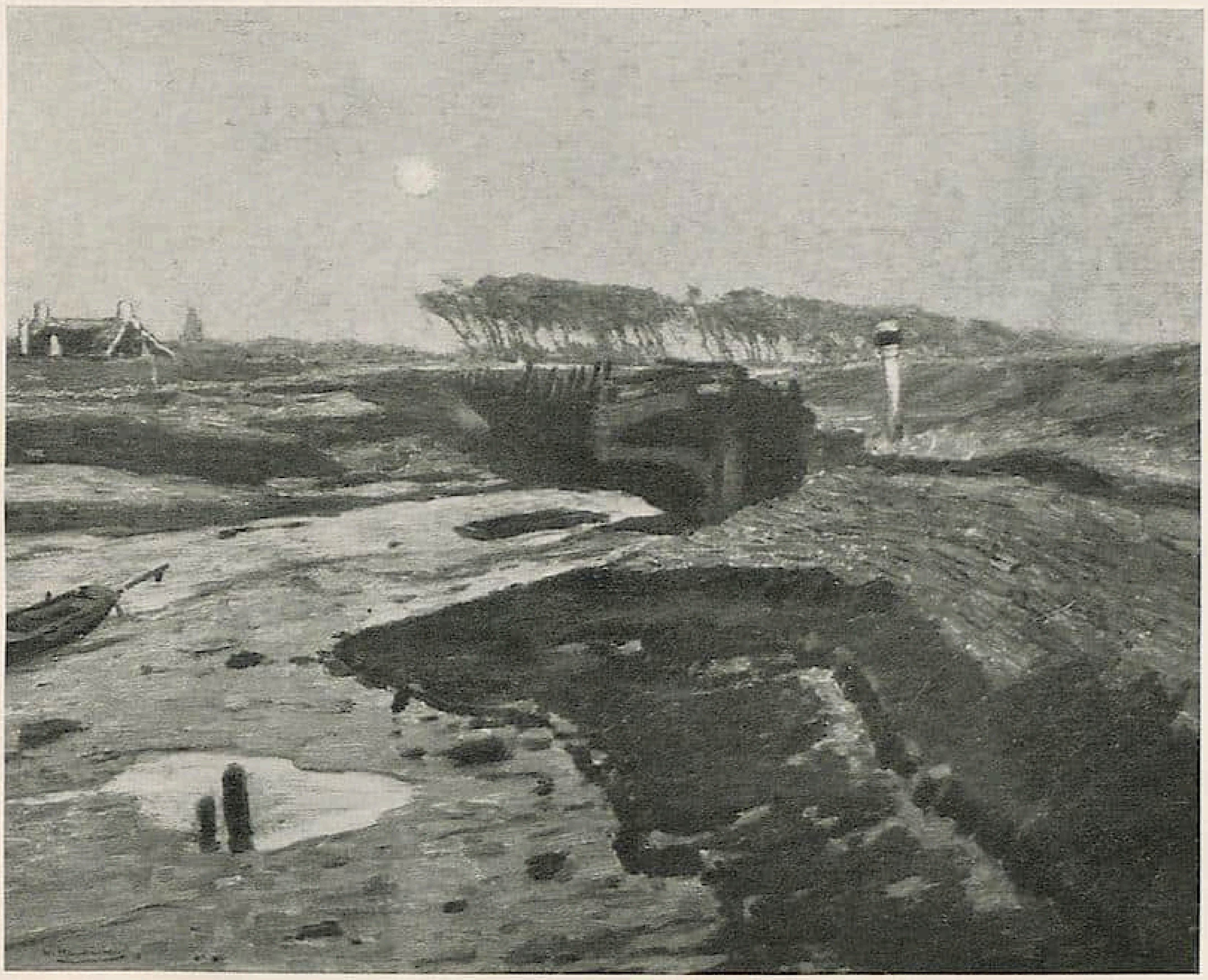
Meier-Gräfe schüttelt sich die unerwünschte Gefolgschaft der Cézanne-Ueberbieter, der van Gogh-Ueberholer mit einem energischen Ruck und mit deutlich zur Schau getragenem Widerwillen von den Rockschößen. Er wirft diesen jungen, bewußten Leuten ein spitziges Kampfwort Goethes hin: „Unseren jungen Malern fehlt es an Gemüt und Geist, ihre Erfindungen sagen nichts und wirken nichts; sie malen Schwerter, die nicht hauen, und Pfeile, die nicht treffen, und es drängt sich mir oft auf, als wäre aller Geist aus der Welt verschwunden.“ Es ist eine bittere Wahrheit, die Meier-Gräfe mit seiner Broschüre denen zu schmecken gibt, an deren Vorhandensein ein vielleicht mißverstandenes Ausdeuten von Meier-Gräfes eigenen Kunsttheorien die Schuld trägt. Welch ein Unheil, ohne daß er es selbst wollte, sein Kultus mit den an der äußersten Linie des Möglichen stehenden Künstlern angerichtet hat, tut sich ihm nun schaudernd kund, aber er ist Mannes genug, für sein Teil sich gegen diese Jüngerschaft zu wehren und vor ihr zu warnen, und nicht einfach zu fliehen oder die Hände in den Schoß zu legen. Er schreibt diesen Allzufixen ein Sätzlein ins Stammbuch wie dies: „Man macht die bittere Erfahrung, daß es heute leichter ist, im Zeichen der Cézanne und van Gogh ein Ultramoderner zu werden als ein echter, rechter Kitschmaler im Gefolge der Carolus Duran und Bouguereau; ganz so wie es viel schwieriger ist, einen ordentlichen Hintertreppenroman zu schreiben als schlechte freie Rhythmen, die von fern wie Literatur klingen. Routine ist das Vergessen des Zwecks über dem Mittel. Sie ist nicht weniger blöde, ob sie einem erhabenen oder einem niedrigen Vorbild entlehnt wird, bleibt dasselbe, ob sie eine flaue Apotheose Kaiser Wilhelms, ein geleecktes nacktes Frauenzimmer oder einen taumelnden Eiffelturm, ein aus Dreiecken konstruiertes Gesicht darstellt.“ — Ob Meier-Gräfes bis zur Drastik deutliche Sprache etwas helfen wird? Und was wird sein, wenn die Krankheiten der zeitgenössischen Kunst überwunden sind? Wohin treiben wir tatsächlich und welche Mittel gibt's, eine allzu plötzliche Dekadenz hintanzuhalten? Auch darauf bleibt uns der Autor die Antwort, die traurige Antwort, nicht schuldig ... Ad 1: ... „Das Erschreckende ist, daß die Zeichen nicht allein kommen, daß die Ader des Schöpferischen in demselben Moment zu versiegen scheint, in dem uns die Einsicht in die vergehenden sozialen Existenzbedingungen der Kunst immer deutlicher wird.“ Ad 2: „Was können wir tun? Wenig ersprießlich wäre es, den malenden Figuranten in Paris und bei uns und anderswo vorzuwerfen, was eine größere Macht sie tun heißt. Wir haben ihnen höchstens zu danken, daß sie sichtbarer machen, was einmal gesehen werden muß. Nichts können wir tun als sehen lernen. Sähen wir wirklich die Gefahr, so würde allein schon die Erkenntnis, wohin wir vielleicht treiben, uns eine Gemeinsamkeit geben, die uns heute am schmerzlichsten fehlt ... Nur das kann erstrebt werden, eine stille Minorität zu erziehen ..., die durch das geräuschvolle Gewühl der Gegenwart hindurch den Tiefstand des zeitgenössischen Idealismus erblickt und sich entschlossen, ohne Furcht für reaktionär zu gelten, von diesem Getriebe wegwendet und den Pakt mit dem scheinbar zeitlich Bedingten weigert ...“ Mögen sich das alle Snobs gesagt sein lassen! Mögen aber auch alle ernsten Sammler, Museumsleute und Kunstfreunde die beherzigenswerten Worte eines Mannes, der über den Verdacht des Reaktionärs erhaben sein müßte, getreulich hören. An ihnen ist es, mitzuwirken, aus der heillosen Wirrnis der zeitgenössischen Kunst einen gangbaren Weg herauszufinden. Mögen sie sich dabei der Macht des Konsumenten in Kunstfragen bewußt sein! G. J. W.

Neue Feuerbach-Literatur. Dr. Emmy Voigtländer, Anselm Feuerbach. Versuche einer Stilanalyse. Leipzig, E. A. Seemann. 2 M. — Hermann Uhde-Bernays, Feuerbach. Des Meisters Gemälde in 200 Abbildungen („Klassiker der Kunst“, XXIII), Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 8 M.

Anselm Feuerbach hat einmal seiner Mutter folgende Worte geschrieben: „Glaube mir, nach fünfzig Jahren werden meine Bilder Zungen bekommen und sagen, was ich war und was ich wollte.“ — Es hat dieser weitgegriffenen Spanne Zeit nicht bedurft — kaum ein paar Jahrzehnte nach des Künstlers Tod (4. Januar 1880) war Feuerbachs Ruhm in alle Welt gedrungen, und heute haben wir schon eine veritable Feuerbach-Literatur, die in der Hauptsache die forscherische und darstellerische Arbeit des letzten Jahrzehnts ist. Diese Feuerbach-Literatur wird durch das Buch Emmy Voigtländers, das von der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig als Dissertation angenommen wurde, und durch das abschließende Reproduktionswerk von Uhde-Bernays, dem erfolgreichsten und verdientesten Feuerbach-Forscher, dem besten Feuerbach-Kenner dieser Zeit, aufs wertvollste bereichert. — Wenn Emmy Voigtländer an die Kunst Feuerbachs in der Absicht herantritt, seinen Stil (Stil im Sinne der äußer-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

sten Möglichkeit künstlerischen Ausdrucks, der die persönliche Form im Wertgrad der Allgemeingültigkeit an die Stelle des Zeitstils setzt) zu analysieren, indem sie sich an die Erscheinung der Werke selbst hält und sie entwicklungsgeschichtlich betrachtet, so ist dies — so unglaublich es klingen mag — etwas durchaus Neues. Denn man hat es bisher immer mit jener Art Feuerbach-Einwertung zu tun gehabt, deren Tendenz Richard Muther in den Satz preßte: „Feuerbach ist ein Problem mehr der psychologischen als der künstlerischen Analyse" (beiläufig bemerkt, charakterisiert Muther damit Feuerbach als den ausgesprochenen Antipoden Wilhelm Leibls). An dieser Anschauungsweise trägt vor allem das „Vermächtnis" die Schuld, denn es malt uns auf den Hintergrund eines schweren Lebens- und Schaffenskampfes die Lichtgestalt einer exzeptionellen Persönlichkeit. Da es aber vor allem das „Vermächtnis" war, das den Ruhm Feuerbachs in die Welt trug, so hat man sich daran gewöhnt, den Künstler nur als den Helden dieses merkwürdigen Buches anzusehen und somit jedes einzelne seiner Bilder zum „Vermächtnis" in Beziehung zu setzen. — Insoferne ist, vom Standpunkt ästhetischer Reinlichkeit aus, die streng festgehaltene formal-künstlerische Anschauungsweise Emmy Voigtländers hoch begrüßenswert, und das Resultat dieses Versuchs beweist, daß Feuerbachs Kunst auch in objektiver Betrachtung, völlig losgelöst vom Persönlichen, ihres Wertes nicht das Mindeste einbüßt. — Wie eine Ergänzung zu der Arbeit Emmy Voigtländers, aber natürlich als selbstständige Erscheinung deshalb nicht weniger bedeutungsvoll, ist soeben eine Publikation von Hermann Uhde-Bernays erfolgt: ein großer, im Rahmen der „Klassiker der Kunst" erschienener Bilderkatalog des Feuerbachschen Gesamtwerkes. Auch hier ist, mit Ausnahme eines sehr feinsinnigen, im Stil romanischer Essays geschliffenen einleitenden Aufsatzes, der namentlich das Pathetische in Feuerbachs Kunst sehr überzeugend erklärt, den Bildern an sich, den Bildern als Eigengebilden, losgelöst vom Psychologischen, das Wort gegeben. Es ist nun für den sinnierlichen Kunstfreund ein ganz besonderer Genuß, abstrahiert von allem Persönlichen, das uns das „Vermächtnis" und die Briefpublikationen in so überreichem Maße imputieren, diese gutgelungenen Reproduktionen durchzublättern und zu suchen, selbst zu einer Vorstellung von Feuerbachs Stil zu gelangen, dann aber zu hören, was Emmy Voigtländer als das Stilbildende und Stilberechtigende an Feuerbach erscheint. Es wird dann an Zustimmungen ebensowenig fehlen als an Widersprüchen, indessen kann darauf an dieser Stelle leider nicht eingegangen werden. Zu Uhde-Bernays' Publikation ist noch zu bemerken, daß der Katalog abschließende Bedeutung hat, daß der Autor durch Beibringung bisher unbekannt gebliebener Werke Feuerbachs auch forscherische Arbeit geleistet hat, daß Anordnung, Datierung, Maßangaben usw. von einer Gründlichkeit und Wissenschaftlichkeit sprechen, die das Werk zu einer jener ernsten, gelehrten Arbeiten stempeln, die uns auch im gründlichen Deutschland nur an hohen Festtagen begegnen.



WILHELM HAMBÜCHEN — DÄMMERUNG

Große Kunstausstellung Düsseldorf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Oswald Achenbach in Kunst und Leben. Von Cäcilie Achenbach. Köln 1912, Du Mont-Schaubergsche Buchhandlung. 4 M.

Das Buch ist ohne besondere schriftstellerische Ambitionen geschrieben; es liest sich wie eine harmlose Plauderei! Daß man sich bei der Lektüre nirgends langweilt, zeugt von dem feinen Geschick der Verfasserin, aus der Fülle der Erinnerungen und Denkwürdigkeiten, die ihr zur Verfügung standen, die rechte Auswahl zu treffen. Die pietätvolle Tochter hat in dem kleinen, liebenswürdigen Werk dem herzlich verehrten Vater und dem bewunderten Künstler ein bescheidenes Denkmal gesetzt, welches, in erster Linie für die Freunde und Bekannten des Achenbachschen Hauses gedacht, doch zugleich als ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Düsseldorfer Kunst erscheint und darum wohl geeignet ist, auch weitere Kreise zu interessieren. Selbst wer sich von einer überschwenglichen Achenbachbegeisterung fernhält, wird mit Vergnügen den durchaus gesunden Werdegang dieses sicher nicht unbedeutenden Malers verfolgen, der mit seiner Kunst, wenn diese auch nur den Idealen einer beschränkten Zeitepoche entsprach, sicherlich eine große Reihe lärmend auf den Schild gehobener moderner Pseudogrößen überdauern dürfte. Sachverständig und instruktiv sind die eingehenden Ausführungen der Verfasserin über Oswald Achenbachs sehr persönliche Art zu arbeiten. Viel Leben wird in die Darstellung hineingetragen durch die Schilderung seiner freundschaftlichen Beziehungen zu anderen Künstlern und zu namhaften Kunstfreunden.

G. Howe

PERSONALNACHRICHTEN

MÜNCHEN. Am 19. Juli ist hier nach kurzem schweren Leiden Walter Caspari, der bekannte Illustrator, im Alter von erst 44 Jahren gestorben. Caspari war am 31. Juli 1869 in Chemnitz geboren und erfuhr seine Ausbildung als Maler auf den Kunstschulen in Leipzig, Weimar und München. Bald jedoch wandte er sich dem Gebiet, auf welchem er sich in hervorragender Weise auszeichnen sollte, nämlich der Illustration zu, und sein Name wurde durch die vorzüglichen Zeichnungen in der Jugend, im Simplicissimus, in den Lustigen Blättern, in neuerer Zeit durch die in den Fliegenden Blättern in die weitesten Kreise getragen. Auch die Serie der Voigtländerschen Steinzeichnungen weist einige seiner ebenso durch poetisches Empfinden, wie reifes technisches Können ausgezeichneten Blätter auf.

PARIS. Gaston La Touche, der Vorsitzende der Société Nationale des Beaux-Arts, ist am 15. Juli auf seiner Besitzung in St. Cloud gestorben. La Touche war, wenngleich die französische Malerei längst andere Wege eingeschlagen hat, doch einer der bekanntesten und hervorragendsten Vertreter der zeitgenössischen Kunst seines Landes. Als einen Künstler, in dessen Schaffen die ganze Liebenswürdigkeit Altfrankreichs und ein Hauch von der Stimmung des 18. Jahrhunderts waltet, zeigt ihn der illustrierte Aufsatz, den wir kürzlich (s. unser Aprilheft) Gaston La Touche widmen konnten, und auf den wir unsere Leser heute, wo wir die Nachricht vom Ableben des Künstler bringen müssen, wieder hinweisen.

OTTO ACKERMANN — STRANDWOLKEN

Große Kunstausstellung Düsseldorf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

XI. Internationale Ausstellung im Münchner Glaspalast

HEINRICH BRÜNE
PICKNICK IM WALDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ARTHUR BOCK — DIANA MIT HUNDEN (BRONZE)

Münchner Glaspalast 1913

DIE XI. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IM MÜNCHNER GLASPALAST

Von FRANZ WOLTER

Diese große Schau über die Kunstwerke der verschiedenartigsten Nationen legt uns so recht nahe, daß wir vom internationalen Begriff in der Kunst nichts zu erwarten haben. Je mehr ein Land nach der einen oder anderen fremden Richtung hin tendiert, je rassenloser erscheint es; je zäher es an seiner heimatlichen, bodenständigen Kunst festhält, je enger die Künstler mit dem Denken und Fühlen ihres Volkes verknüpft, je nationaler sie sind, um so wertvoller erscheinen sie uns. Nach alter Gepflogenheit teilt sich der Glaspalast in zwei große Hälften. Das Vestibül mit seinem lustig plätschernden Brunnen und der Plastik aus aller Herren Länder, inmitten dieser „Otto von Wittelsbach" von F. v. MILLER, bildet den Mittelpunkt. Neben diesem großen Reiterstandbilde befindet sich in der großen Fülle manch' tüchtige Plastik, wie das eben erblühte junge Mädchen in Bronze von CSIKÁSZ, die „Träumende" von WILFERT (Abb. S. 576), die virtuos, mit peinlichster Sorgfalt durchgeführte große Marmorgruppe „Der Heilige, der Jüngling und der Weise" von WILDT (Abb. S. 574), die feierliche „Grablegung" von BUSCH (Abb. S. 560) und gleich beim Eingang A. BOCKS zierliche „Diana mit Hunden" (Abb. S. 553). Die rechte Hälfte nehmen die ausländischen Staaten, die linke die einheimischen Korporationen und das übrige Deutschland ein. In lichtvollen Sälen mit meist heller Wandbespannung und elegantem Teppichboden haben sie sich eingerichtet, insbesondere *Oesterreich*, das, nachdem ein Saal seine Plastik gezeigt, unter der die Werke STURSAS als besondere Erscheinungen herausfallen, zumal die „Eva" in Bronze und die herb-strenge „Messalina" in Marmor (Abb. S. 559), zu Kollektivausstellungen einladet. Das Prinzip, hervorragende Meister eines Landes in ihrem Lebenswerk

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

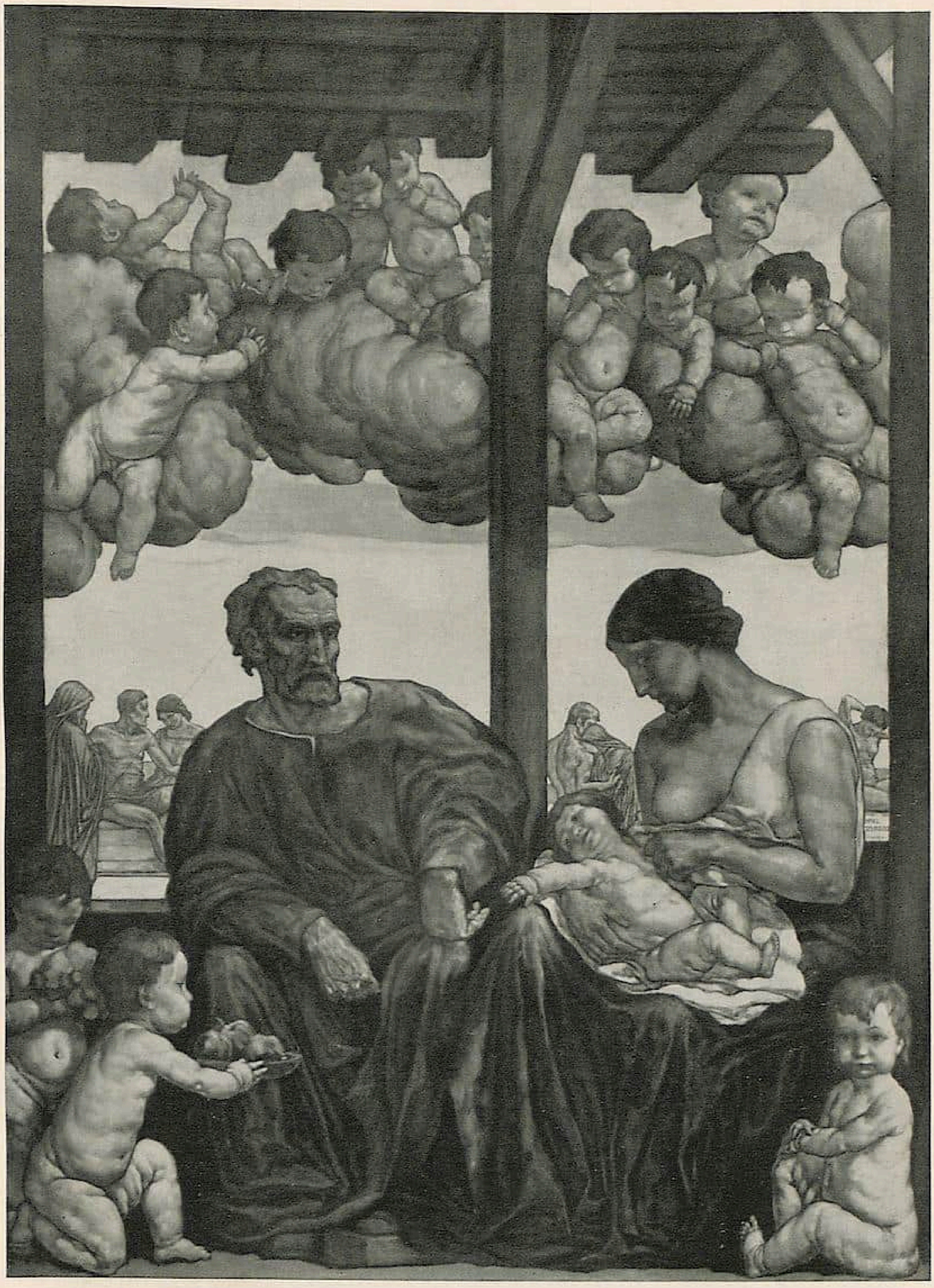
WILHELM CLAUDIUS — VORSTADTGARTEN IM FRÜHLING

Münchner Glaspalast 1913

vorzuführen, hat etwas Bestechendes. Am ausgereiftesten sind die Werke RUMPLERS. Es sind Delikatessen erlesenster Art, unter den Blumenstücken, Akten, Bildnissen, besonders den Landschaften, wie die köstliche „Praterwiese" zeigt (Abb. S. 569). SVABINSKY interessiert sowohl durch seine Gemälde als durch seine virtuosen Radierungen, von erheblicher Kraft des Ausdruckes. Das große Familienbildnis in Tempera gehört wohl zu den besten seiner Arbeiten (Abb. S. 575). In einem weiteren Saale stellte F. ANDRI dekorative Entwürfe und Kartons für kirchliche Wandmalerei aus, überlebensgroße Heilige, Apostel, Engel, die innerhalb einer bestimmten Architektur sicherlich von Wirkung sein dürften. Ueber G. KLIMT, dem ebenfalls ein Kabinett gewidmet ist, wird man sich nicht mehr so aufregen wie bei seinem ersten Auftreten. In dem Hauptbild, weibliche Akte, versucht er eine rein dekorative Flächenwirkung zu erreichen, wie dies im japanischen Holzschnitt, von dem er wohl manches entnommen, schon vorgebildet ist. Eine Serie von Holzschnitten, u. a. ein großes, figurenreiches Golgathabild des Wieners LASKE schließt sich an, eine Kollektion von starkem Interesse, auf die wir hier nicht näher eingehen, da an dieser Stelle ein Sonderaufsatz über den Künstler geplant ist, und an diesen eine Gruppe von Bildern KARL STERRERS, der zumal in seiner „Heiligen Familie" durch die treffliche Zeichnung wieder Charakter in das sonst so flau gewordene religiöse Gemälde hineinträgt (Abb. S. 555). Bei den 14 Bildern des Krakauers WYCZOLKOWSKI zeigt sich ein Geist auf allen Gebieten kundig, ein starkes Gefühl für die Reize der engeren Heimat an den Tag legend, wie dies so eindrucksvoll aus dem „Pflügen in der Ukraine" hervorgeht. JAN PREISLER-Prag brachte eine Kollektion von Kompositionen und Oelskizzen, die bei bedeutender Unmittelbarkeit eine Frische der Auffassung bekunden (Abb. S. 564).

Sind in den österreichischen Sälen durchweg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



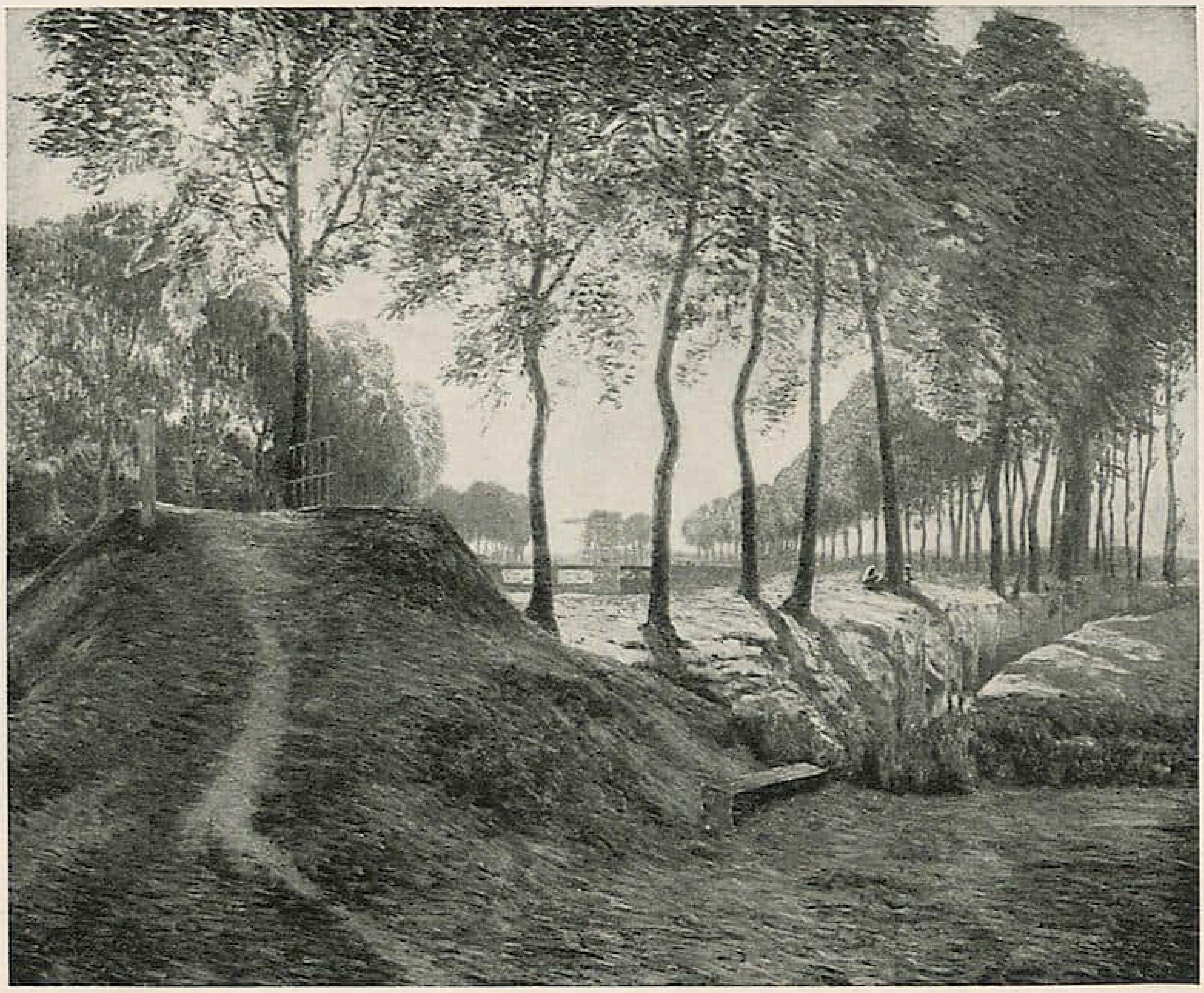
Münchner
Glaspalast 1913

KARL STERRER
HEILIGE FAMILIE

die zeichnerischen Werte betont, das Streben, in die zeitgenössische Malerei Stil hineinzutragen, so fehlt dies in *Italien* fast ganz. In den sechs Sälen findet sich manches Beachtenswerte, namentlich in dem Hauptsaal, in dessen Mitte der zarte, weibliche Akt in rötlichem Marmor von DANIELLI Platz gefunden. Tüchtige Werke, die als Thema Lichtprobleme gewählt, vornehme Bildnisse, auf dunkle Töne gestimmt, zarte, eminent durchgeführte Landschaften, das alles ist mit Geschick gemalt. Nennen wir die Bildnisse von SELVATICO, MANCINI, die beiden Landschaften mit Ochsengespann von SARTORIO; eine Marine von G. CIARDI, die Campagna romana, durch welche in trostloser Einsamkeit eine Schafherde mit Hirten zieht, von PETITI. Trefflich sind auch die Schneelandschaft von OLIVERO und die leuchtenden Pastellandschaften des in München ansässigen G. CAIRATI.

Frankreichs Signatur ist ein tüchtiges Mittelgut. Extravaganzen, Probleme mangeln überhaupt. Im großen, mit Gobelins geschmückten Saale erinnert der Farbenzauberer BESNARD mit seinem weiblichen Halbakt an die ehemalige Glanzzeit. Von Licht und Luft umflossen bekundet SIMON in dem Gruppenbild der Kinder ein zielsicheres Weiterschreiten. BLANCHE zeigt sein brillantes Können in einer Tänzerin (Abb. S. 571) und RAFFAELLI in einem menschenbelebten Marktplatz. Weich und zart behandelt ist eine Dame in rosa Tönen von AMAN-JEAN. In einer üppigen nächtlichen Gartenszene mit Lampionbeleuchtung beschwört GASTON LA TOUCHE den Geist Watteaus herauf, ohne jedoch jenen unsäglich feinen Duft des Rokoko in der Grazie der Bewegung, in der ganzen Haltung zu erreichen (Abb. s. Aprilheft geg. S. 289).

Spanien gleitet allmählich in der Kunst in ein ernsteres Fahrwasser und jüngere Künstler, die sich wieder in den Stoff vertiefen, treten mit starker Begabung auf. In dem neu angebauten Saale sind die besten Stücke vereinigt. CHICHARROS großes Gemälde „Schmerz“, tiefbetrübte Menschen am Tisch der Wohnstube versammelt, gehört zu jenen Werken, die man nicht so leicht vergißt. Wundervoll flutet das gelbgrüne Licht durch das Fenster des Gemaches. Großzügig heben sich die Gestalten vom hellen Hintergrund ab (Abb. S. 573). Echt spanische Typen schildert dann RODRIGUEZ-ACOSTA;



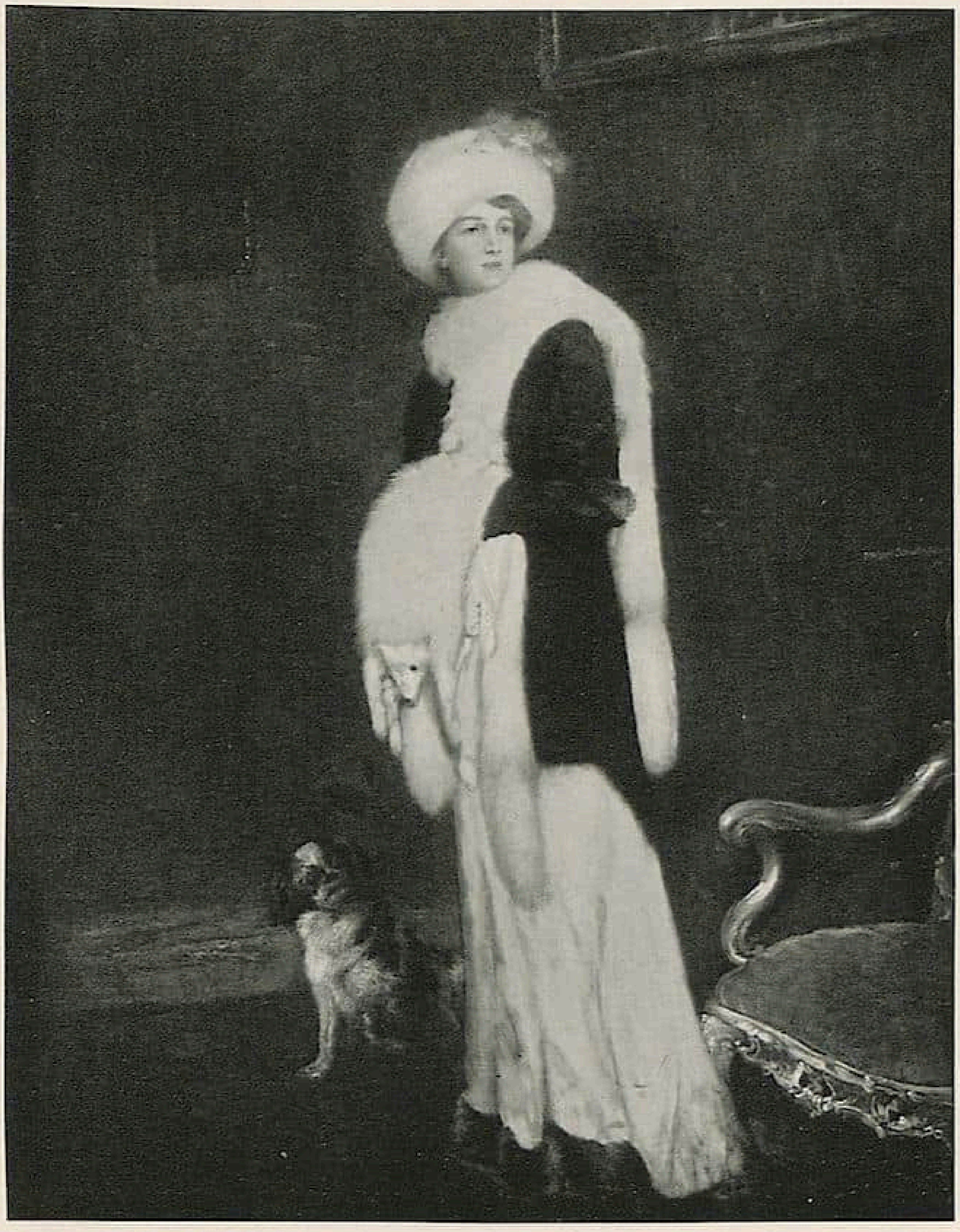
EMILE CLAUS — DIE ULMEN AM KANAL

Münchner Glaspalast 1913

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERMEJO brachte ein Bildnis von seltener Klarheit, SALAVERRIA eine „Fronleichnamsprozession". ZUBIAURRE, der taubstumme Maler, ist mit prächtigen Bauerntypen vertreten. An Goya begeisterten sich ROMERO DE TORRES und LUCAS. Ersterer sucht mit Hilfe eines älteren Vorbildes nach neuen Wegen. Skizzenhaft flott wirken die „Zigarettenmacherinnen" von BILBAO. MESQUITAS rundes Familienbild fesselt durch die treffliche Komposition.

Holland ist wohl das konservativste Land, das sich von allen Neubestrebungen abschließt, das Bild seiner Ausstellung hat sich daher seit früher kaum verändert, die alten Namen tauchen teilweise wieder auf, und die Jungen folgen getreu den Spuren der Alten. Gut ist durchweg alles, dafür regen aber diese stillen und abgeklärten Bilder nicht auf, sie stehen in keinem Streit der Meinungen. Die Landschaft ist die eigentliche Domäne des heutigen Hollands, und es finden sich ganz einzigartige Stücke unter diesen, wie die große „Schneelandschaft" von GORTER mit der hellen, gelben Luft, die sonnige Landschaft von WENCKEBACH und andere mehr. MONNICKENDAM ist vielleicht der einzige, der mit seinem Theaterpublikum herausfällt.



RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN BILDNIS VON FRAU HILDEGARD CARLSON
Münchner Glaspalast 1913

Einige ganz vorzügliche Bildnisse kann Holland aufweisen, so BUISMANS Herrenporträt, welches einem guten Leibl nicht ferne steht. — MASTENBROEKS Hafenbild endlich und TER MEULENS „Schafe im Stall" dürften mit zu dem

B M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNHARD OESTERMANN KÖNIG GUSTAV V. VON SCHWEDEN
Münchner Glaspalast 1913

Besten gehören, was die niederländische Abteilung aufzuweisen hat.

Das stammverwandte *Belgien* bringt die unterschiedlichsten Werke. Neben stark ausgeprägt naturalistischen und realistischen Bildern, wie den Werken RICHIRS, VLOORS, VAN HOLDERS, LEEMPUTTENS, RASSENFOSSES, erscheinen solche von zartester Mystik und Symbolik, dann wieder solche, die an die Niederländer des 17. Jahrhunderts gemahnen. Zu letzteren gehört der wuchtige EUGEN LAERMANS, dessen ganze Kunst, wie dies aus den „Armen Fischersleuten“ hervorgeht, nach einem großen Stil hindrängt, eine künstlerische Art, die sich als ungesuchtes Ergebnis einer persönlichen Anschauungsweise darstellt. Ihm gegenüber als Antipode steht FERDINAND KHNOPFF, der Schilderer erhabener Feierlichkeiten, des Ehrfurchtsvollen und Unentweihten. Das lautlos Mystische gibt er in künstlerischer Weisheit, mit den einfachsten, kaum sprechenden Mitteln der Technik. Khnopff ist der Impressionist von hellster Klarheit. Seine zarte Kunst besteht in der leisen Andeutung und in der delikaten Ausführung.

Rumänien hat wenig, aber einiges Gute zur Verfügung gestellt. Der Höchststehende dürfte wohl GRIGORESCU sein, der einen Judenkopf eminent heruntermalte. Ein großes Herbstbild und einen jener wirkungsvollen Nationaltänze schildert VERONA und einen „Hafen mit türkischen Arbeitern, STERIADI.

Die *Türkei* ist wie politisch, so auch künstlerisch unglücklich daran. Sie löst Empfindungen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Münchner
Glaspalast 1913

JAN STURSA
MESSALINA (MARMOR)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG BUSCH — BEGRÄBNIS CHRISTI (BRONZEGRUPPE)
Münchner Glaspalast 1913

des Bedauerns aus. Der „Blick auf den Bosporus" von TERLÉMÉZIAN, die „Arme Frau mit dem Hunde" von DUCAS dürften wohl mehr einheimisches als türkisches Produkt sein. Unter KASASIANS Bildern erscheint als das künstlerisch bestgelöste eine Trauung.

Ungarn ist stark mit deutschen Elementen durchsetzt. Selbst der in Ungarn als Halbgott verehrte SZINYEI hat seine besten Bilder und Studien seinerzeit in München gemalt. Mit zwei hübschen Landschaften aus letzteren Jahren ist er vertreten. BENCZURS „Cleopatra", wie auch der weibliche Akt im reichen, blumengeschmückten Interieur von STROBENTZ, FERENCZY's „Mutter mit Kind" in feiner dekorativer Wirkung von Blau-Weiß sind besonders hervorzuheben, wie denn auch PERLMUTTERS rassige tieffarbige, im blühendsten Schmelz der Farben strahlende Landschaft. Die „Kreuzabnahme" von ZEMPLÉNYI zeigt in hervorragendem Maße die Errungenschaften einer älteren Formensprache, die wir auch heute noch anerkennen (Abb. S. 561).

In *Rußland* weht ein frischer Luftzug und vor allem ist es die Landschaft, die fesselt durch ihre Unmittelbarkeit und Überzeugungskraft, wie die neuzeitliche, russische Literatur. Wie wichtig es ist, daß ein Künstler, der Tüchtiges schaffen will, innig mit seinem Lande, seinem Volke verwachsen sein muß, mag man hier von Bild zu Bild erkennen. Diese Maler sind heimatliebende Künstler. Wie Heimwehstimmung quillt es aus den Werken dieser Sucher heraus. Können haben alle, die kleinen Qualitätsunterschiede kommen ebensowenig in Frage wie die Namen. Ob hier STOLITZA mit seiner „Heuernte" genannt wird, DUBOWSKOY oder BIALINIZKI, BUTSCHKURI mit seinem glänzenden „Fest im Dorfe" und so fort.

Eine nahe Verwandtschaft, jedoch zarter, zaghafter, weist die Kunst *Dänemarks* auf. Von intimster Durchführung, dabei doch groß gesehen, schuf L. A. RING einen „Dorfschuster"; WENTORF ein gutes Bildnis.

In *Norwegen* finden wir neben mehreren älteren Bildern von THAULOW, die allerdings nicht zu seinen interessantesten Leistungen gehören, manch tüchtige Ansätze zu neuen Versuchen der Malerei, welche aber noch nicht die notwendige Reife haben.

Schweden hat Vertreter der Landschaft gesandt, die mitunter in einen trüben Ton geraten sind. Selbst KALLSTENIUS, ebenso HÄLLGREN haben sich geändert. Prächtig im Tone gehalten ist das Bild „Eisenten" von LARSEN (Abb. S. 567), das uns inmitten unentweihter Natur führt. — In märchenhaften Glanz taucht FJAESTAD die lichtvollen, leichtstilisierten Winterlandschaften, denen man eine ganze Wand eingeräumt hat. Der Zauber des Rauhreifs, wie er gegen die Sonne gesehen, ist in einem der Bilder besonders glücklich gegeben (Abb. S. 565). Im Sinne Zornscher Malerei müssen die Bildnisse der beiden Porträtisten und Brüder OESTERMANN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

gelten, von denen beide den König ihres Landes gemalt haben (Abb. S. 558). EMIL OESTERMANN, repräsentativ in Uniform, dabei ungezwungen in der Bewegung und in verbindlicher Liebenswürdigkeit. BJÖRCKS Bildnisse bewegen sich in den hergebrachten alten Geleisen. STRANDBERG beginnt der Mode folgend, zu stilisieren.

HODLER zwingt besonders die *Schweizer* Künstlerschaft in seinen Bann, wie dies ihre Säle beweisen. Ueber Hodlers Eigenart, seine hohen künstlerischen Absichten braucht wohl nichts Neues gesagt zu werden. WIELAND, THOMANN gehen ihre eigenen Wege, ebenso BURI. Obgleich letzterer etwas von Hodler beeinflußt, bleibt er dennoch seiner alten Art treu und ist mit drei größeren Bildern gut vertreten (Abb. S. 563).

Als kleine Enklave bildet der *„Bund“* die Ueberleitung zu der *Münchener Kunst,* inklusive *Deutschland.* Schon gleich in dieser Gruppe wirkt erfreulich die klare Abgeschlossenheit und Ruhe. Dazu kommt, daß sowohl hier wie in allen weiteren Sälen mit Geschmack, wenngleich etwas gedrängt, die Kunstwerke plaziert wurden. Von MAYER-FRANKEN sieht man ein großes Triptychon „Der Traum“, von ALBERT LANG zwei Akte „Mann und Weib“, von THOR ein vornehmes Damenbildnis, von GREGORITSCH ein treffliches Herrenporträt. KARL KÜSTNERS „Vorfrühling“ ist eine schöne Leistung dieses empfindungsvollen Landschafters. Ganz überraschende Fortschritte hat MELCHIOR KERN in seinen Landschaften zu verzeichnen, desgleichen BOHNENBERGER in seinem Bilde: „Tiroler Pferde im schweren Zug“ (Abb. S. 567).

In den nun folgenden Sälen der *Münchner Künstlergenossenschaft* mit *Deutschland* ist es nicht möglich, alle bemerkenswerten Arbeiten in dieser Rundschau aufzuzeichnen. Nur so viel sei gesagt, daß ein redliches Streben zu erkennen ist, die Kunstwerke nach ihrem wirklichen Werte zu ordnen und zu hängen. Neben den bewährten älteren Meistern, denen die Kunststadt München ihren Namen verdankt, wie DEFREGGER, GRÜTZNER, FR. AUG. V. KAULBACH, SEILER, WENGLEIN, SIMM, ADAM, CANAL,

TIVADAR ZEMPLÉNYI — KREUZABNAHME
Münchner Glaspalast 1913

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HUGO VOGEL — HEIMKEHRENDE OCHSEN

Münchner Glaspalast 1913

Max, Gaisser, Petersen, Papperitz, Schildknecht, um nur diese Namen zu nennen, findet man einen jüngeren Nachwuchs mit achtunggebietendem Können. Auch aus anderen Kunststädten sieht man tüchtige Leistungen der Alten und Jungen, so z. B. den poetischen Vorstadtgarten im Frühling von dem Dresdener Claudius (Abb. S. 554).

Die wesentlich kleinere *Luitpoldgruppe* führt ihren alten Stab ins Treffen. Fritz Baer erscheint mit zwei großen Gebirgslandschaften, Exter mit einer seltsamen „Herodias". Der talentvolle B. Steinmetz sandte zwei effektvolle Arbeiten, ebenso Brüne, welcher auf sein „Picknick", das besonders auf eine feine Verteilung der Farbwerte hin gemalt und gesehen wurde, die I. Medaille erhielt (Abb. geg. S. 553). Schnackenberg überrascht mit dem dekorativ gehaltenen großen Bildnisse des Aviatikers Lindpaintner (Abb. S. 570). Unter den Landschaftern fallen besonders noch Heider und le Suire und Ubbelohde auf. Eine amüsante Engelswiese steuerte Hammer bei, Ludwig Putz ein Militärbild, Gerhard sein Selbstporträt.

In der anschließenden Gruppe der *Bayern* findet der Besucher das große, rein dekorative Gemälde von Fritz Kunz, eine Madonna mit Heiligen, die sicherlich für einen bestimmten Zweck, als Ersatz der Wandmalerei gedacht ist. Unter den weiteren Künstlern sind besonders Liebermann, Blos, Urban, Bartels, Hoch und Sieck hervorzuheben.

Recht gut nimmt sich die *Secession**) aus, die den rückwärtigen Trakt mit sieben Sälen und einem eigenen Bildhauersaal einnimmt. Ihre eigentliche Stärke beruht in den Persönlichkeiten der Gründer, von denen die meisten charakteristische Werke ihrer Hand beigesteuert haben. Daneben zeigen sich auch junge Elemente, die andere Wege suchen und durch manches zu schönen Hoffnungen berechtigende Werk Interesse erwecken. Durch die große Anzahl der Kunstwerke bedingt, läßt sich nur auf allgemeine Züge hinweisen. Albert von Keller und Samberger sind besonders gut vertreten, ebenso auch Richard Winternitz mit einem famosen Selbstporträt. Die prachtvolle Variante einer Kreuzigungsgruppe von Stuck nimmt die Mitte des Hauptsaales ein. Es reihen sich an Bilder von Hugo v. Habermann, Julius Diez,

*) Die Ausstellung der Secession wird noch in einem besonderen Artikel gewürdigt werden. Die Red.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX BURI — MUSIK

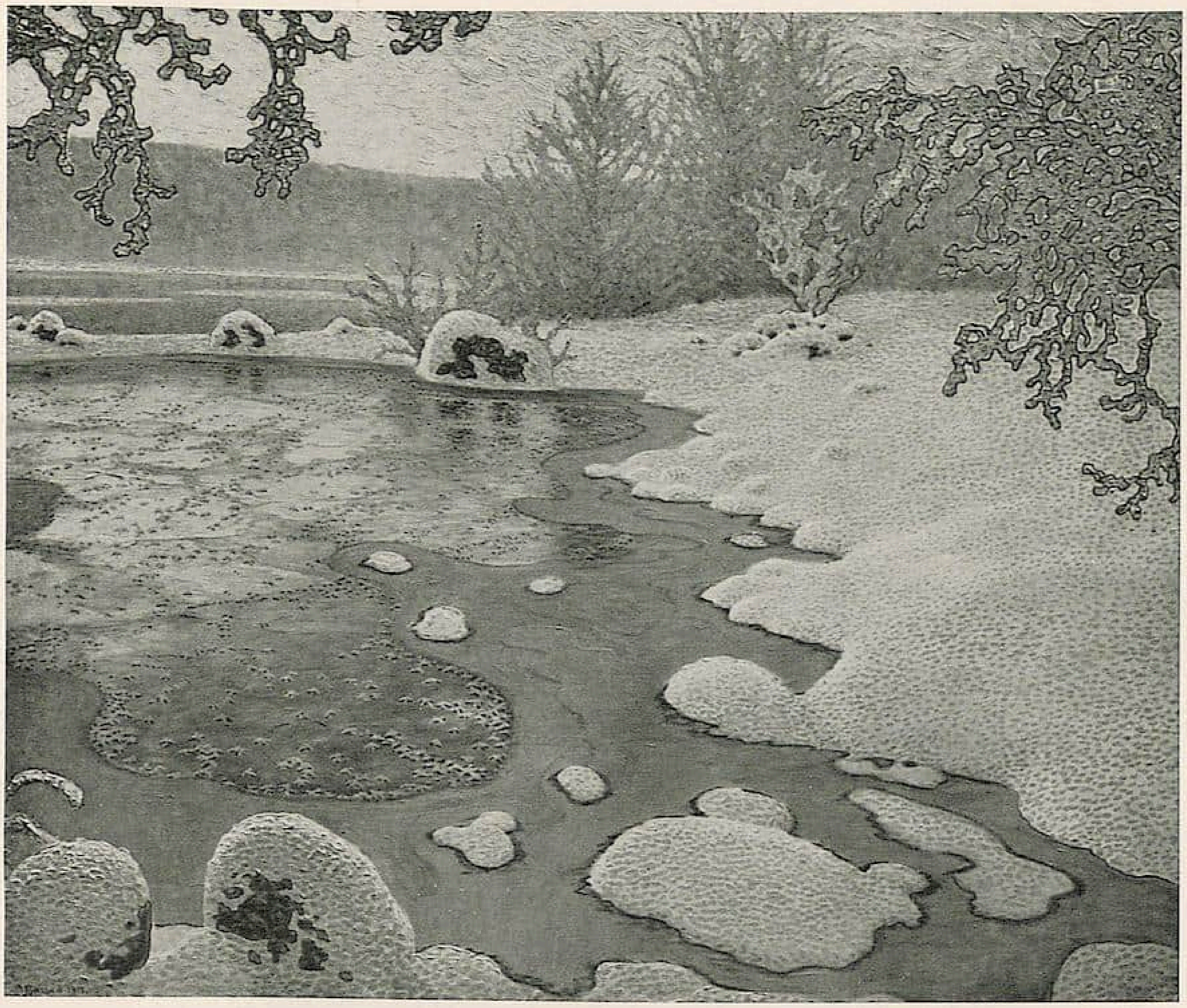
Münchner Glaspalast 1913

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Münchner
Glaspalast 1913

JAN PREISLER
MÄRCHENMOTIV

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

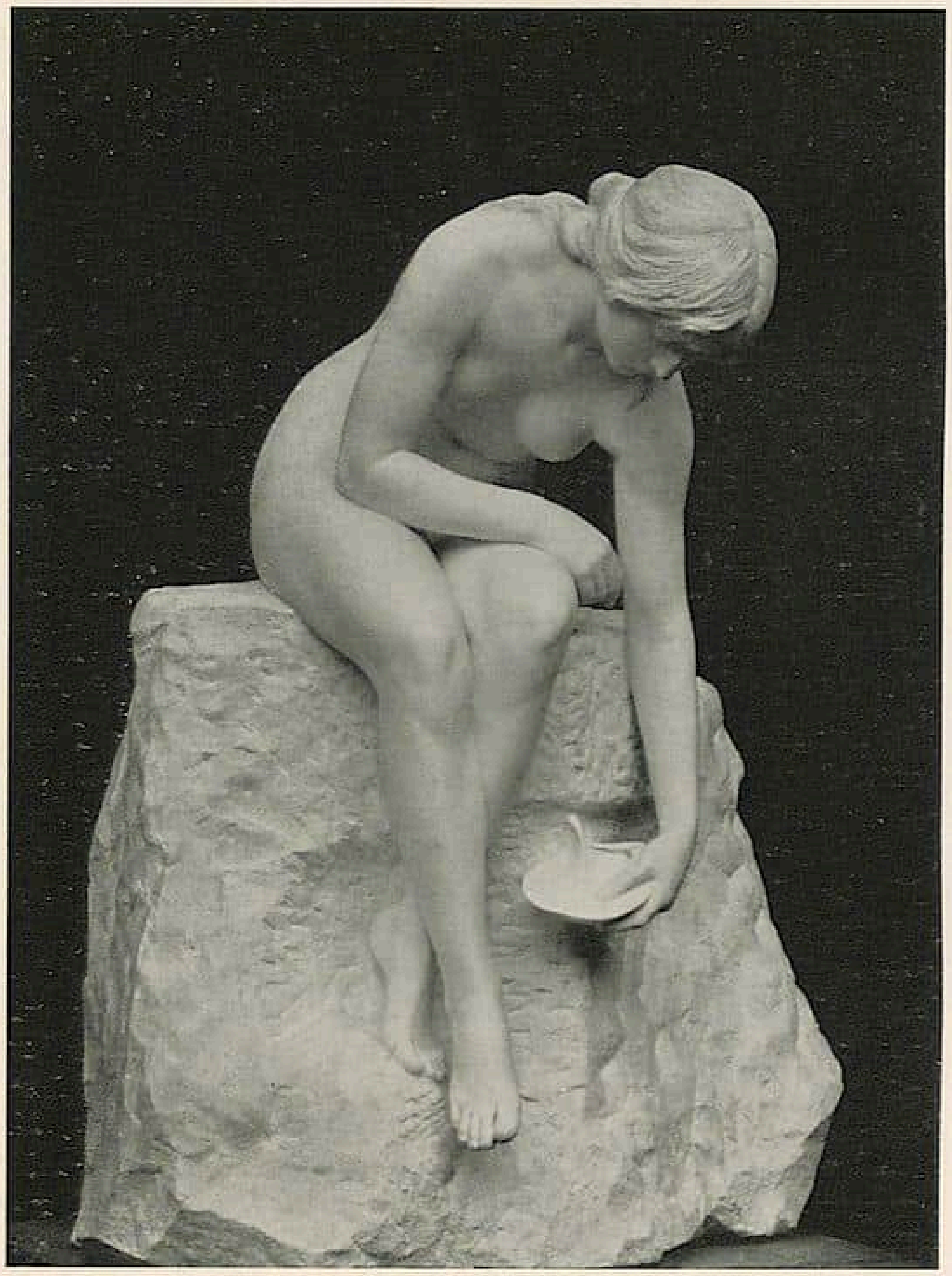


Münchner
Glaspalast 1913

GUSTAF ADOLF FJAESTAD
RAUHREIF, GEGEN DIE SONNE

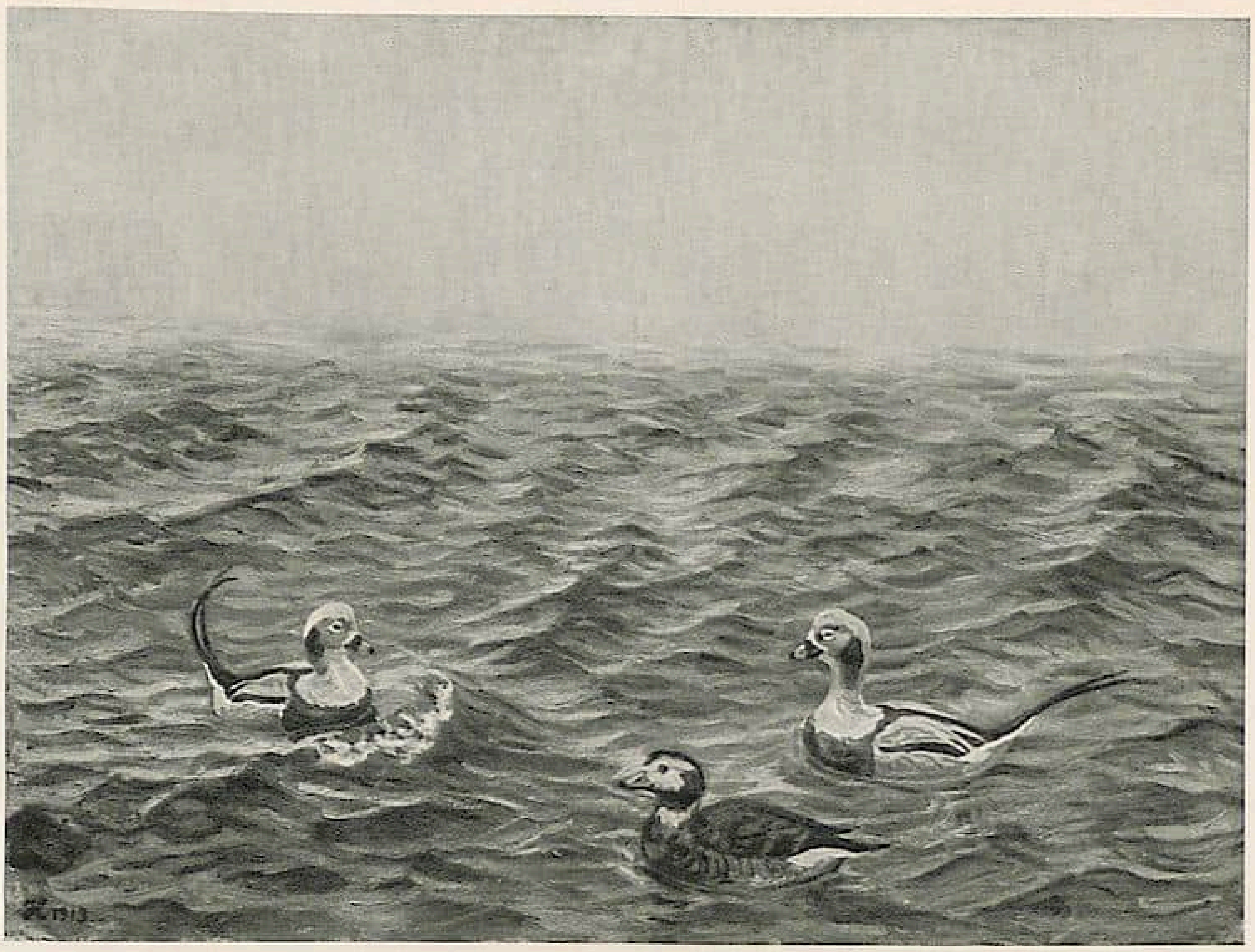
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HENGELER, CRODEL, TOOBY, BUTTERSACK. Ein großes Reiterbild von ANGELO JANK scheint für andere Umgebung geschaffen, es enthält eine mehr altmeisterliche Note. Mit Kraft und Wucht schildert L. HERTERICH eine Kreuzabnahme aus echt deutschem Naturgefühl heraus. RICH. PIETZSCH sandte ein melancholisches Isarbild, SCHRAMM-ZITTAU eine „Waldrestauration", SCHRADER-VELGEN badende Mädchen und Buben, von Licht und Luft umflossen. Ein ähnliches Thema behandelte PH. FRANCK. Mehr durch seine Monumentalgröße als durch innerlichen Gehalt wirkt die Landschaft mit lebensgroßen Kühen von VINNEN, mehr durch Uebertreibung der dekorativen Farbwerte GOOSSENS in seinem „Karussell"-Bild. Ernste Bestrebungen sind in den religiösen Bildern von K. CASPAR deutlich erkennbar. Er ringt nach Innerlichkeit und Vertiefung und es schadet durchaus nicht, daß er auf der Suche an alte Meister sich anschließt, wie in der „Pietà". Mit diesem Maler treten wir in das Gebiet der stilistischen Versuche ein, von denen bemerkenswerte Proben vorhanden sind, die abseits von den ausgetretenen Wegen liegen. Zu nennen sind noch: C. SCHWALBACH mit weiblichen Akten, DURM mit einem Damenbildnis in Landschaft, UNOLD, der dasselbe Thema wählte und einen glücklichen Mittelweg zwischen Stil und Naturalismus innehält. Diese moderne Bewegung ist nichts weiter als ein Hindrängen zur Reduzierung, zur Vereinfachung. Die Möglichkeiten hierzu sind unzählige. Auf dem Wege von draußen durch Auge, Geist und Hand, muß die Welt vom Künstler umgearbeitet werden, ob er will oder nicht. Und hier bietet die „XI. Internationale" reichlichen Stoff nach jeder Hinsicht.



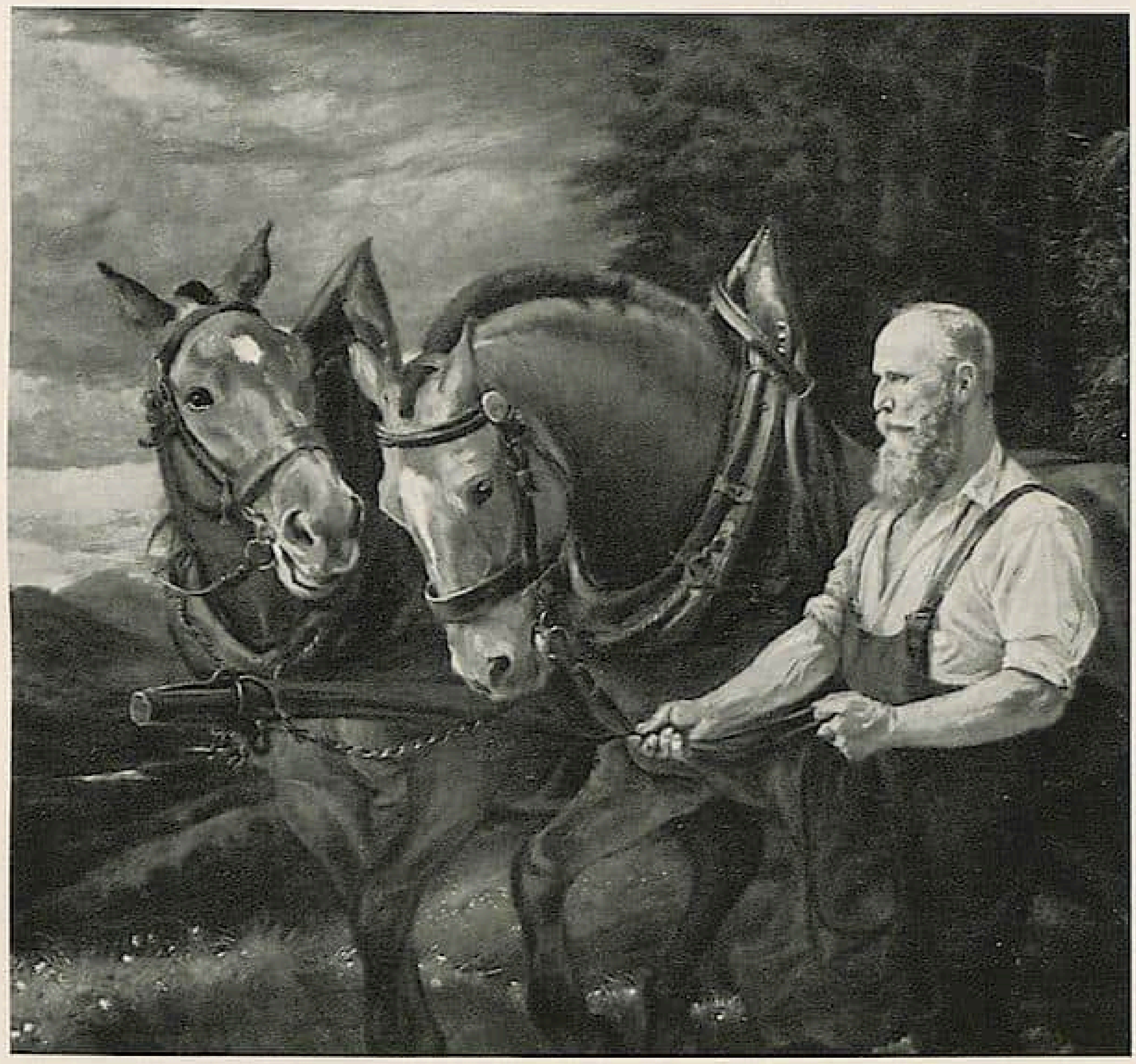
VALENTINO CASAL — DIE QUELLE (MARMOR)
Münchner Glaspalast 1913

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOHANNES LARSEN EISENTEN

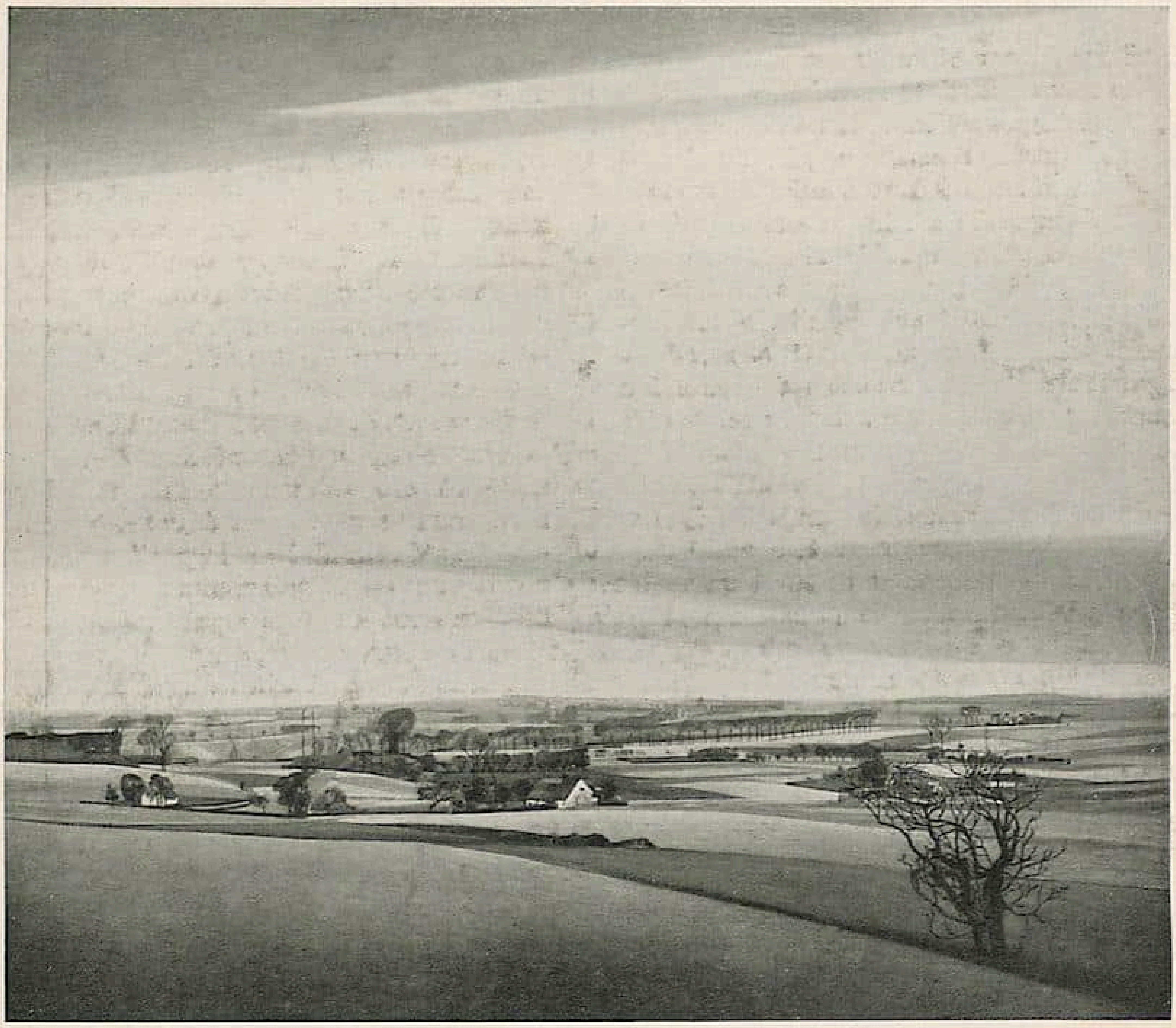
Münchner Glaspalast 1913



THEODOR BOHNENBERGER TIROLER PFERDE IM SCHWEREN ZUG

Münchner Glaspalast 1913

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



VALERIUS DE SAEDELEER — HERBST

Münchner Glaspalast 1913

DELACROIX DER SCHRIFTSTELLER

Von Paul Fechter

Maler, die sich auch schreibend über ihre Stellung zu den Problemen ihrer Tätigkeit, oder zu ihren Vorgängern und Zeitgenossen Rechenschaft zu geben suchen, gehören heute nicht mehr zu den Ausnahmen, sondern bilden eigentlich schon die Regel. Dagegen zählen Malerbücher, die über das durch Leistungen auf anderen Gebieten bedingte Interesse an ihren Verfassern, rein für sich betrachtet, Wert und Bedeutung haben, noch immer zu den größten Raritäten. Nicht weil begriffliche Auslassungen von Künstlern im Widerspruch zu dem meist sehr mißverstandenen Ratschlag des Bildens und nicht Redens stehen, sondern weil der Umfang des Persönlichen außerhalb der Betätigung im Sensuell-Manuellen meist viel zu gering ist, um etwas über das bereits selbstverständlich gewordene Hinausführende geben zu können, und ferner, weil der Blick für die anders gearteten Formbedingungen hier nicht ausreicht. Und ungeformte Selbstverständlichkeiten gehören nicht gerade zu den reizvollen Dingen dieser Erde.

Einer dieser seltenen Menschen, die wie im Bilde so auch im Wort Besonderes geformt zu geben hatten, war Eugène Delacroix, eine der letzten universalen Erscheinungen, die die Geschichte der modernen Kunst den Gestalten der alten Historie zur Seite zu stellen hat. Und so empfindet man es nicht nur als eine wissenschaftliche oder Kuriositätsbereicherung, sondern fast wie ein persönliches Geschenk, wenn jetzt Julius Meier-Gräfe im Insel-Verlag in Leipzig die Aufsätze und Essays des Malers der Dantebarke in einer ausgezeichneten Ubersetzung gewissermaßen zum erstenmal der Öffentlichkeit zugänglich macht. Was bisher von Delacroix erreichbar war, das Jour-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ RUMPLER PRATERWIESE

Münchner Glaspalast 1913

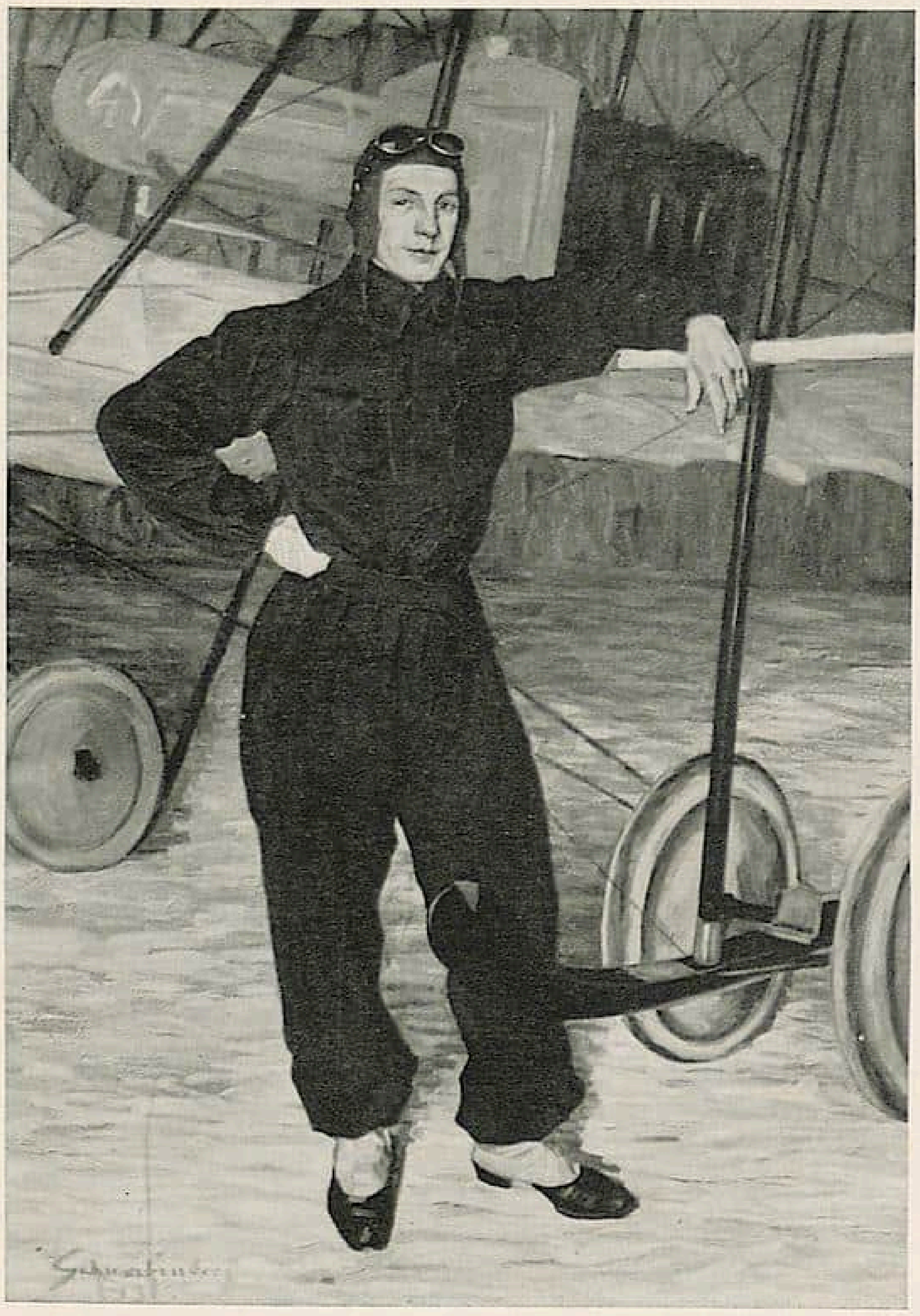
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

nal oder die beiden Briefbände, war im wesentlichen Persönlichstes, wie es der Augenblick geboren hatte: in seinen Essays stellt es sich in der Form dar, in der Delacroix selbst es der Oeffentlichkeit gegeben hatte. Sie waren bisher so gut wie verschollen in den alten Bänden der Revue des deux Mondes, der Beaux Arts, in bei uns kaum zugänglichen Jahrgängen des Moniteur, der Revue de Paris, des Plutarque français mußte man sie suchen gehen; denn die einzige Sammelausgabe, die Delacroix' Freund Piron 1865 anonym publiziert hatte, war nur in einer ganz kleinen Auflage gedruckt und fast noch schwerer aufzutreiben als die Zeitschriften. Die Uebersetzung Meier-Gräfes entreißt die Arbeiten ihrer unverdienten Vergessenheit und stellt sie als einen Spiegel und Maßstab und zugleich wie eine Mahnung in die vorworrenen Bestrebungen der Gegenwart, in der das Bild auch des Malers Delacroix einen neuen Aktualitätsreiz bekommen hat.

Der Band, dem außer dem schönen Selbstporträt Delacroix' Reproduktionen von elf zum Teil sehr reizvollen Handzeichnungen des Malers beigegeben sind (ein stehender Frauenakt bleibt besonders im Gedächtnis), enthält im ganzen 17 Aufsätze, im wesentlichen das, was die Pironsche Sammlung brachte, unter Hinzufügung des den Briefen entnommenen großen Sendschreibens über die Frage des künstlerischen Wettbewerbs, das Delacroix an Achille Ricourt, den Herausgeber des „Artiste", richtete und das in diesen Heften seinerzeit zuerst deutsch veröffentlicht wurde.

Fast die Hälfte der Essays ist biographischer Natur. Raffael und Michelangelo, Poussin und Puget, Gros und Prudhon werden mehr oder weniger ausführlich behandelt — die großen Vorbilder, zu denen er aufblickte, Zeitgenossen, die er verehrte oder die seiner Meinung nach nicht die ihnen gebührende Beachtung fanden. Mit der schönen Wärme der Hingebung an die Sache steht in wunderlichem Gegensatz die strenge Kühle der Form, das Distanziierte, das er dem eigenen Gefühl zu geben rang. Er begnügte sich nicht mit der Aufzeichnung von Fakten und Meinungen: er rang im Begrifflichen um die formale Geschlossenheit mit der gleichen Energie wie im Anschaulichen. So ergibt sich die Tatsache, daß Aufsätze wie der über Poussin von einer literarischen Kultur der Form sind, die man bei ähnlichen Versuchen heutiger Künstler nicht findet. Das Universale der Art Delacroix' beruhte auf einer so konsequenten Durchbildung seiner seelischen Substanz, daß letzten Endes jede seiner Aeußerungen, von den Bildern bis zu den Briefen, nur unter dem gleichen Gesetz Wirklichkeit gewinnen konnte.

Diese literarischen Qualitäten der Essays bleiben bei allem Reizvollen indessen zuletzt doch sekundär gegenüber den Erkenntnissen des Menschen und des Künstlers, die sie umschliessen. Das Historische mag in mehr als einem Punkt heute von der Forschung überholt sein: die Bekenntnisse, das Tagebuchmässige bleibt bestehen und beweist seine Zeitlosigkeit durch



WALTER SCHNACKENBERG DER FLIEGER LINDPAINTNER
Münchner Glaspalast 1913

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Münchner
Glaspalast 1913

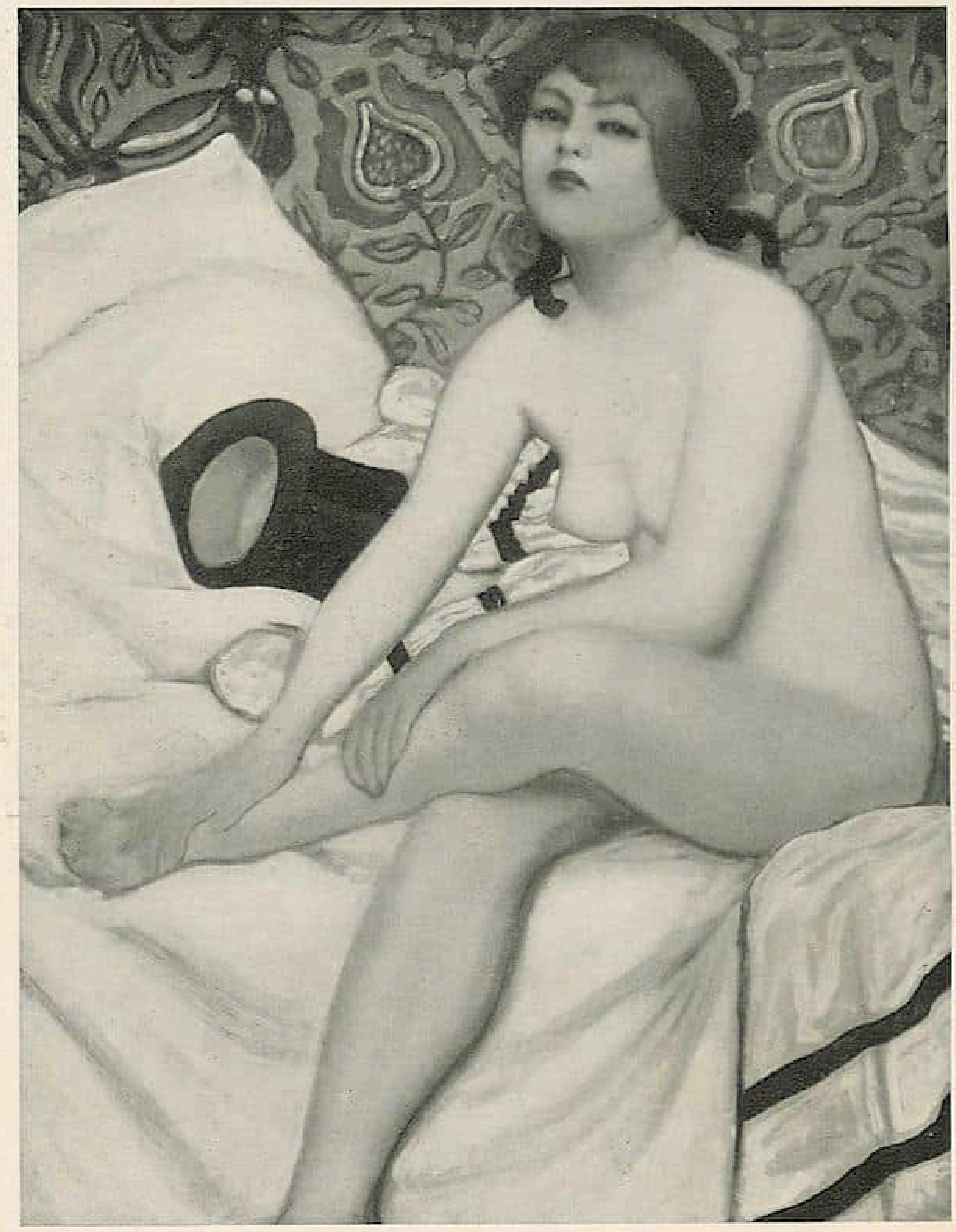
JACQUES BLANCHE
FRÄULEIN KARSAVINA IM „FEUERVOGEL“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

das lebendig Zeitgemäße, das einer ganzen Reihe dieser Aeußerungen zu eigen ist. Meier-Gräfe verweist in seiner Einführung mit Recht auf die klassische Erörterung des Begriffes Improvisation (in dem Charles gewidmeten Essay); eine Menge weiterer Beispiele ließe sich mit Leichtigkeit daneben stellen. „Die Begebenheit ist nichts", sagt Delacroix selbst, „denn sie vergeht. Nur die Idee, die wir von ihr gewinnen, bleibt." Und er verstand es fast immer, die Idee zu gewinnen.

Noch reicher wird die Ausbeute an solchen Exkursen naturgemäß in den Aufsätzen, in denen er irgend ein allgemeines Thema diskutiert. Da sind beispielsweise die „Bruchstücke über das Schöne, das Ideal und den Realismus". Ich will einen Passus herstellen, der wie eine vorweggenommene Verteidigung Cézannescher Vergewaltigungen der konstruktiven Perspektive wirkt. Im Anschluß an eine Ablehnung des konsequenten Realismus sagt Delacroix von der Photographie: „Wie störend wirken die Ansichten der absoluten Perspektive. Die Mängel sind vielleicht weniger beleidigend in der Landschaft, wo die vorne liegenden Teile selbst unverhältnismäßig groß erscheinen können, ohne den Betrachter ebenso abzustoßen wie in der Darstellung menschlicher Gestalten. Auch der konsequente Realist wird also in einem Bilde die starre Perspektive, die mit ihrer übertriebenen Genauigkeit die Dinge fälscht, verbessern."

An einer anderen Stelle heißt es: „Wer Kunst sagt, sagt Dichtung. Es gibt keine Kunst ohne dichterisches Ziel." Und in dem Metaphysik betitelten Abschnitt, in dieser Hinsicht vielleicht dem reichsten des ganzen Buches, findet sich folgendes, in dem das Wesen des Menschen wie des Künstlers Delacroix einen wunderschönen Ausdruck gefunden hat: „Wa-



ARMAND RASSENFOSSE — DER GELBE FRISIERMANTEL

Münchner Glaspalast 1913

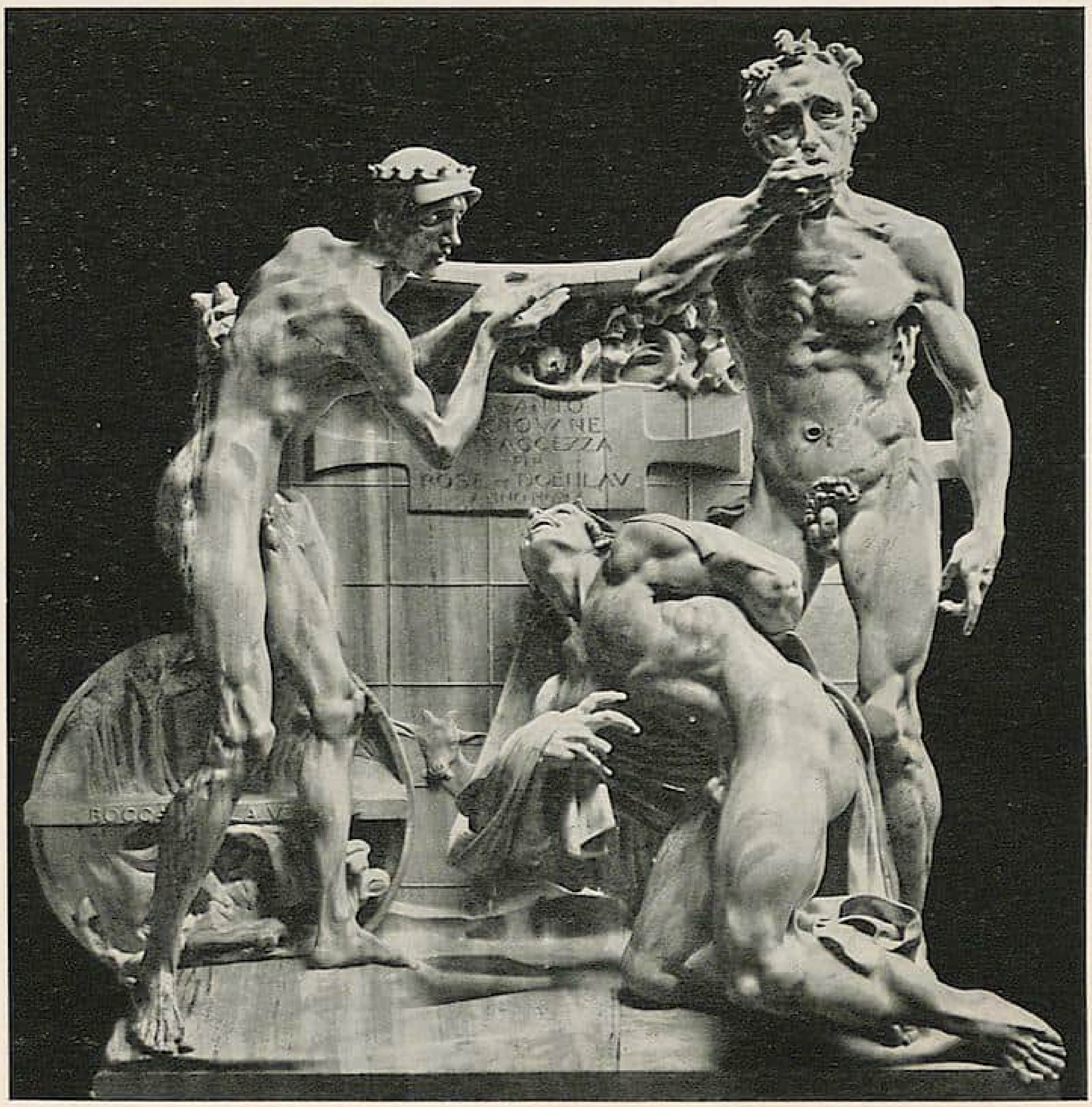
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDUARDO CHICHARRO
SCHMERZ

Münchner
Glaspalast 1913

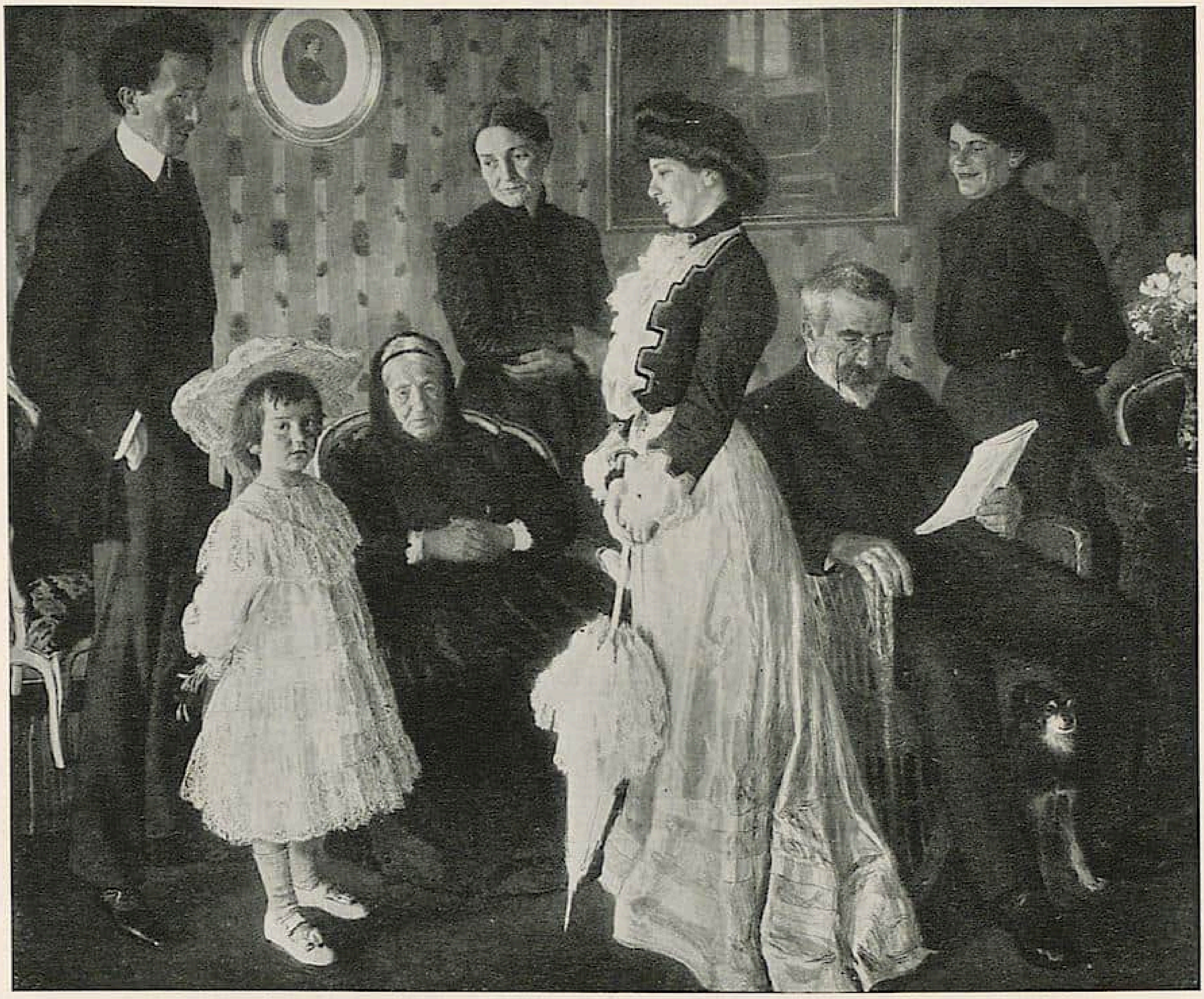
rum sind unsere vergangenen Genüsse in der Erinnerung viel stärker, als sie in Wirklichkeit waren? Warum verweilt unser Sinnen so gern an Orten, die wir nicht wiedersehen werden, wo unsere Seele Glück empfand? Warum — wie grausam und traurig zeigst du dich, Natur, in dieser mächtigen Gabe! — Warum verschönt die Erinnerung unsere Freunde, wenn wir sie verloren haben? Weil im Denken, das sich der Regungen des Herzens erinnert, dasselbe vorgeht, wie wenn sich die schöpferische Kraft seiner bemächtigt, um die wirkliche Welt zu beleben und daraus Geschöpfe der Phantasie zu gewinnen. Dann „komponiert" das Denken, das heißt, es wählt und veredelt. Man kann nicht denken, ohne zu veredeln. Dafür sind schon unsere Vorurteile da. Die meinen zum Beispiel unterscheiden sich in allem von denen meines Nachbarn. Worin bestehen sie? In meiner Art das Ding, das ich sehe, zu idealisieren, das heißt, es in meiner Art zu komponieren. Das meinte ich, wenn ich anfangs sagte (in der oben zitierten Stelle), die Tatsache bestehe nicht wirklich, da die Idee sie malt und idealisiert und ihr dadurch ein zweites Leben verleiht." Stellen wie diese rufen unwillkürlich die Erinnerung an das schöne Selbstbildnis des alternden Delacroix in der Sammlung Mesdag im Haag herauf: die menschliche wie die künstlerische Blickweite spiegelt sich hier wie dort mit der gleichen gedämpften Trauer einer vertieften Erkenntnis.

Die Aufsätze umspannen fast dieselbe Zeit wie die Tagebücher. Der erste ist datiert vom Mai 1829; die letzten Aufzeichnungen stammen aus den sechziger Jahren. So geben auch sie ein Entwicklungsbild, zeigen in Stücken, wie dem Essay über die Kunstkritiken oder in dem Brief über den Wettbewerb den vehementen Elan des Jünglings, der den Schlachtruf prägte: „Vive Rubens toujours et l'amitié!" — lassen den Selbstbesitz des Mannes in dem beherrschten Aufsatz über Prudhon widerklingen, um zuletzt die resignierende Melan-



ADOLFO WILDT — DER HEILIGE, DER JÜNGLING UND DER WEISE (MARMOR)
Münchner Glaspalast 1913

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX SVABINSKY FAMILIENBILDNIS

Münchner Glaspalast 1913

cholie des späten Delacroix in den Erkenntnissen der letzten Abschnitte zum Ausdruck zu bringen. Es fehlt nicht an Widersprüchen — so wenig wie im Journal oder in den Briefen — so wenig wie in dem Leben selbst. Urteile wechseln, verschieben sich, Einsichten wandeln sich unter der Vertiefung der Erlebnisse. Man sucht aber in Arbeiten wie diesen nicht Tatsachen und feststehende Urteile, sondern Erlebtes. Und um ein schönes Wort aus der Einleitung Meier-Gräfes herzusetzen: „Man sieht einen Menschen Künstler sein" — und neben ihm, „wie einen enormen Schatten", seine Aufgabe.

Diese Einleitung, die Meier-Gräfe dem Bande mitgab, hat jenseits ihres Zweckes an dieser Stelle ihre Sonderbedeutung. Er hat sie bereits vor längerer Zeit in der „Neuen Rundschau" veröffentlicht und schon damals empfand man das Aktuelle der Ausführungen in ihrer Stellung zum Begriff des Literarischen. Was die Generation der Impressionisten von dem Maler des „Massacre" trennte, war das Verwerfen alles Literarischen; wir heute sind so weit gekommen, hinter diese „Bereicherung" ein großes Fragezeichen zu setzen. Wir haben einmal erkannt, daß, „bevor die Literatur auf die Leinwand Delacroix' gelangte, alles Literarische längst zur ausschließlichen Anschauung des Malers geworden war — und haben ferner die unheilvolle Begriffsvermischung, die sich in diesem Wort vollzogen hatte, eingesehen. Der Protest gegen das Literarische in der Malerei war vollauf gerechtfertigt, sobald man unter literarisch etwa das gleiche wie begrifflich, über das Wissen, die literae gehend verstand — weil hier tatsächlich alles Fruchtbare nur aus einem gänzlich unvermittelten, rein anschaulichen Augenerlebnis erwachsen kann. Der Protest wurde ein Irrtum, sobald man den Begriff literarisch nicht nur auf das Ganze, sondern abstrahierend nur noch auf das Gegenständliche der Kunst bezog. Denn auch Hamlet und Ophelia oder Dante und Beatrice

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

können (wie es bei Delacroix der Fall war) zu einer absolut „unliterarischen“ Anschauung werden, und ein Schlächterladen kann daneben die reinste Literatur repräsentieren — wie wir es heute in den Tagen des akademisch gewordenen Impressionismus mehr als einmal erleben können. Die Bedeutung Delacroix' für die Gegenwart beruht nicht zum wenigsten darin, daß von seinem Werk aus am klarsten diese Einsicht sich entwickeln kann.

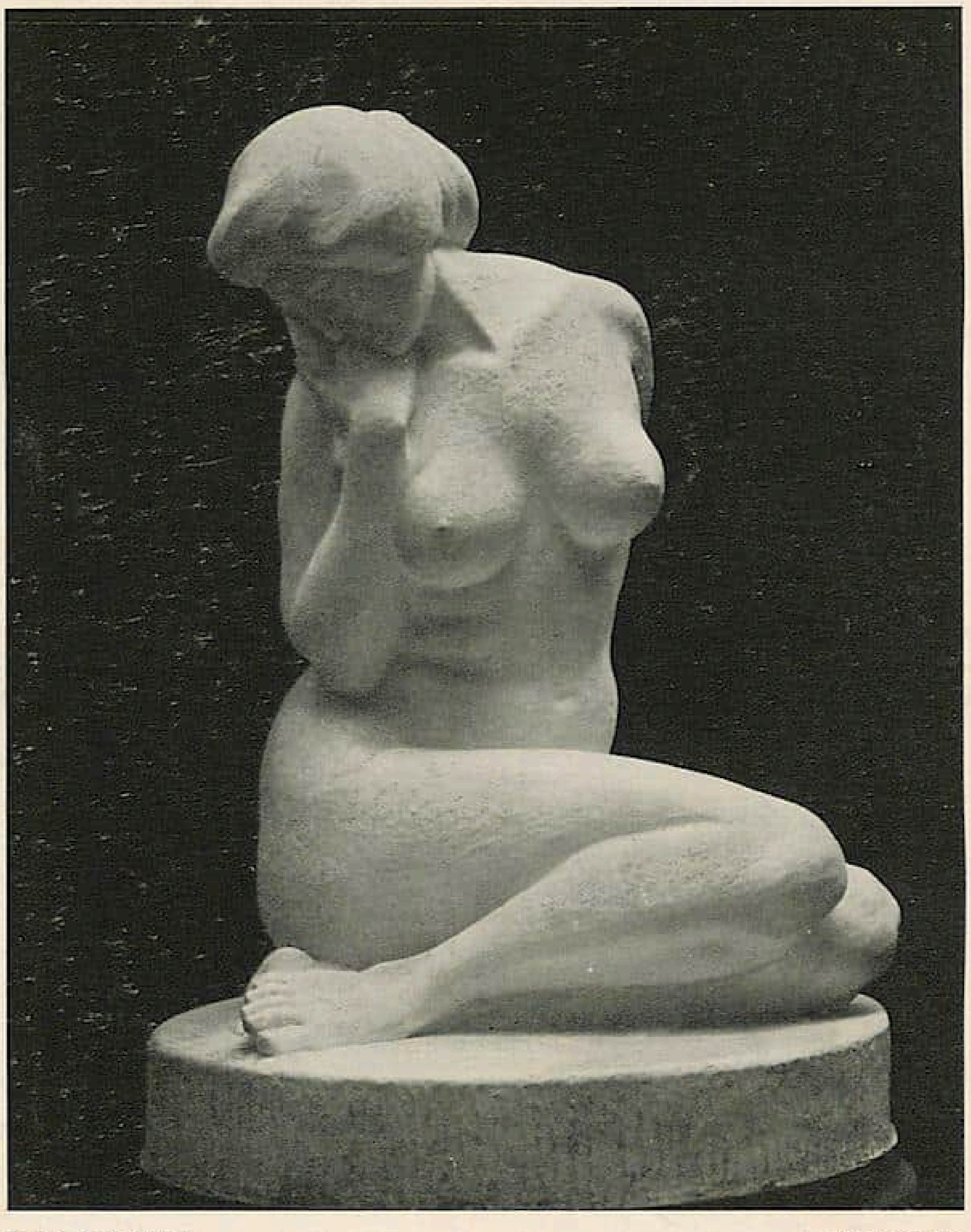
Am Schlusse seiner Introduktion stellt Meier-Gräfe die Briefe, das Journal und die Aufsätze Delacroix' nebeneinander — mit dem Ergebnis, daß die reichste Norm die Tagebücher bleiben — daß wir aber auch neben ihnen und neben den hinreißenden Jugendbriefen die Aufsätze so wenig entbehren möchten wie gewisse Prosaschriften Goethes, in denen er, einem Fürsten ähnlich, zur Menge redet. Uns Unbeteiligteren sei erlaubt, an diesen Schluß den Wunsch zu knüpfen, daß dieser Essayband der erste einer Reihe von weiteren sein möge, die uns das Gesamtwerk des Literaten Delacroix in einer ebenso würdigen Form, wie dieser Band sie zeigt, vermittelt. Das Journal liegt bisher im Deutschen nur in einer unzureichenden Andeutung vor, die Briefe fehlen (obwohl vor längerer Zeit bereits einmal verheißen) noch gänzlich: Hier ist eine Aufgabe, die wohl des Schweißes der Edlen wert ist.

Daß der Künstler Eigenes geben soll, dem stimmen gar viele zu, die dann verlangen, daß dies Eigene ganz so aussehen solle, wie sie es sich denken. Hans Thoma

In der Kunst gibt es keine allgemeine Wahrheit. Eine Wahrheit in der Kunst ist etwas, dessen Umkehrung auch wahr ist. Oscar Wilde

Jede Zeit schreibt ihre Geschichte am wahrsten in den Kunstwerken, die sie schafft. Hermann Grimm

„Lieber Herr“, sagte Schwind einst einem Aesthetiker, „für mich gibt es nur zwei Gattungen von Bildern, das sind die verkauften und die unverkauften, und die verkauften sind mir alleweil die liebsten. Das ist meine ganze Aesthetik.“



KARL WILFERT — TRÄUMENDE

Münchner Glaspalast 1913